

Die christliche Kunst

XVII. Jahrgang 1920-21

DIE CHRISTLICHE KUNST

SIEBZEHNTER JAHRGANG 1920/1921

F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

SIEBZEHNTER JAHRGANG 1920/1921

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH

MÜNCHEN

INHALT DES SIEBZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleinen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen:



Diego Velazquez | 3270 | GFCKM, GERMANY

CONSUMMATUM EST



FRIEDRICH STUMMEL (KEVELAER) — PIETÀ

Ölbild. Jugendarbeit. — Text S. 4

FRIEDRICH STUMMEL †

Von Prof. J. P. KIRSCH, Freiburg (Schweiz)

(Abb. S. 1—28)

In den Herbstferien 1917 reiste ich nach Kevelaer, um Friedrich Stummel, dessen prächtige Monumentalmalereien in der Rosenkranzkirche von Steglitz und der Herz-Jesukirche in Berlin ich in ihrem Werden hatte verfolgen können, im Mittelpunkte seines Kunstschaffens aufzusuchen. Bei der Wanderung durch die Heiligtümer von Kevelaer, an denen das Herz des gebildeten, feinsinnigen, vornehmen und tiefreligiösen Künstlers mit warmer Liebe hing, bei der gemeinsamen Fahrt nach dem benachbarten Xanten, wo die reichen Kunstschätze des Domes weitere Gelegenheit zu vielseitiger Aussprache über alte und neue kirchliche Kunst boten, erschien Stummel so sehr im Vollbesitz seiner körperlichen Kraft und Leistungsfähigkeit, daß nicht einmal der Gedanke aufkam, das Schaffen des unermüdlichen Meisters könne ein baldiges Ende finden. Und doch, zwei Jahre später, am 16. September 1919, rief Gott seinen edlen und treuen Diener, der so manches Gotteshaus mit Werken seiner großen und sinnigen Kunst geschmückt hatte, zu sich in den himmlischen Tempel der ewigen Schönheit. Der hier folgenden kurzen Würdigung des künstlerischen Schaffens des Heimgegangenen, der im treuen Gedenken so vieler Schüler und Freunde nicht minder fortlebt wie in seinen Werken, liegt vor allem die Erinnerung zugrunde an die lehrreiche Aussprache,



FRIEDRICH STUMMEL IN TRÜBEN TAGEN
Ölbild. Jugendarbeit. Amerikan. Privatbesitz. Text nebenan

Lehrer hatte und dann besonders unter Leitung Eduards von Gebhardt eine intensive Tätigkeit in der Malerei begann. Seine ersten größeren Werke zeigen den Einfluß seiner Lehrer sowohl in der Auffassung und der Komposition als in der Zeichnung und der Behandlung der Farben; allein sie offenbaren nicht minder eine eigene künstlerische Individualität: Klarheit und Geschlossenheit der Anordnung, Lebhaftigkeit im Ausdruck und in der Gebärdensprache, liebevolle Behandlung der Einzelheiten und fleißiges, eindringendes Studium des Ganzen wie aller Teile der Figuren durch eifriges Zeichnen von Skizzen und Entwürfen treten bereits in seinen Jugendwerken hervor. Wie trefflich er sich dabei in die geschichtlich gegebene Umgebung einzuleben verstand, zeigt ein Vergleich zwischen dem Gemälde »In trüben Tagen« (Abb. nebenan), das ein elegantes Ehepaar aus der Gründerzeit

die ich mehrfach in Berlin und zuletzt noch in Kevelaer selbst über die ganze Grundauffassung der kirchlichen Monumentalmalerei durch den verstorbenen Meister mit ihm hatte pflegen können.

Friedrich Franz Maria Stummel wurde am 20. März 1850 in Münster in Westfalen geboren. Seine stattliche und einnehmende äußere Erscheinung wie sein tiefes und reiches Gemüt kennzeichneten ihn als echten Sohn Westfalens. Vom Gymnasium in Osnabrück, das er zuerst besuchte, kam er 1866, da er früh eine große künstlerische Begabung offenbarte, an die Akademie nach Düsseldorf, wo er Wilhelm Sohn, Franz Deger u. a. als

vorführt, er in schweren Geschäftssorgen, sie ihn sanft tröstend, in einem reich ausgestatteten, mit sicherer Perspektive entworfenen Wohnraum, und dem Bild »Albrecht Dürers Empfang bei der Malergilde in Antwerpen« (Abb. S. 3). Für den sorgfältig in Wachsmalerei ausgeführten Entwurf zu diesem Bilde erhielt Stummel den Preis der gräfl. Biehl-Kalkhorstschen Stiftung; die Darstellung wurde als Fresko in lebensgroßen Figuren in der Villa des Fabrikbesitzers Jakob Ruhr in Euskirchen ausgeführt, wobei Ruhr und Mitglieder seiner Familie für mehrere Figuren als Modell dienten. Ein Ölbild »In Mamas Boudoir« war auf der Kunstausstellung im



FRIEDRICH STUMMEL — ALBRECHT DÜRER, VON DER MALERGILDE IN ANTWERPEN FESTLICH EMPFANGEN

Text S. 2



FRIEDRICH STUMMEL (LINKE HÄLFTE)
Wandmalerei im Hochchor der

Kristallpalast zu London 1878 viel beachtet und erhielt die große silberne Medaille. Aber auch religiöse Gegenstände beschäftigten den fleißigen und begabten jungen Künstler in dieser ersten Periode seines Schaffens. Wie tief und eindrucksvoll wirkt in dem damals entstandenen Bilde »Pietà« (Abb. S. 1) der Gegensatz zwischen dem von hellem Licht bestrahlten toten Körper des Heilandes und der in dunkles Trauergewand gehüllten Gottesmutter, mit den feinen und tiefsten aber ruhigen Seelenschmerz atmenden Gesichtszügen, auf dem düstern Hintergrund. Mit trefflichem künstlerischem Empfinden sind die Einzelheiten studiert und verwertet, um die Komposition und die Haltung der Figuren in ungezwungener Weise zu erzielen.

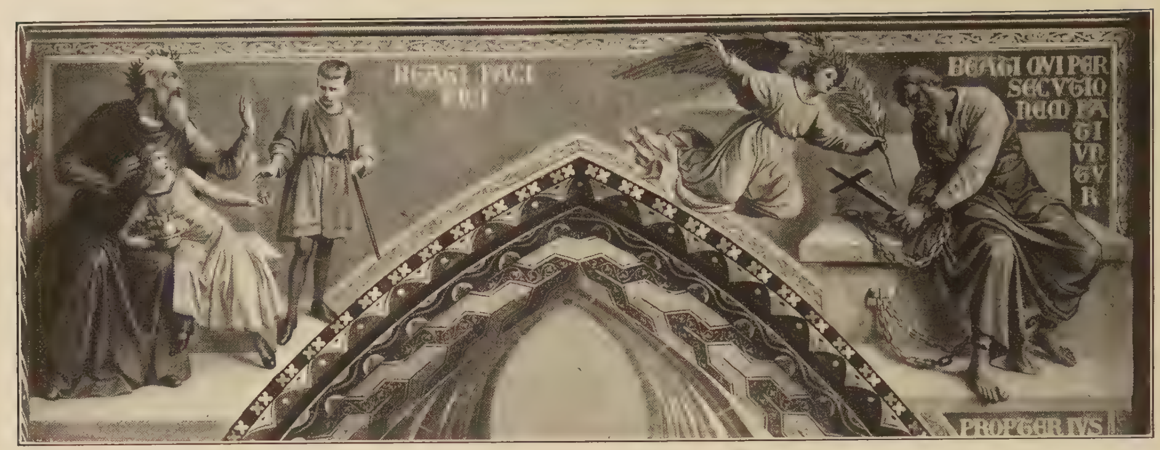
Dem heranreifenden Kunstjünger schwebte die seiner innerlichen, religiösen Natur und seiner durch treues christliches Leben gepflegten, echt katholischen Lebensanschauung am meisten entsprechende große kirchliche Monumentalmalerei als Ideal und Hauptziel seiner Bestrebungen immer klarer vor Augen. Den materiellen Ertrag verkaufter Gemälde benutzte er zu Kunstreisen nach Italien, wo er neunmal zu kürzerem oder längerem Aufenthalte weilte und mit rastlosem Eifer studierte und skizzierte. Auf einer seiner ersten Reisen traf er mit Ludwig Seitz zusammen und arbeitete gemeinschaftlich mit ihm in Treviso. In Rom, wo Entwürfe zu mehreren größeren Bildern entstanden (»Dante und Virgil an der Pforte des Fegfeuers«, »Gott zeigt Noe das Modell der Arche«, »Kains Brudermord«), wurde er durch Prof. Friedrich Geselschap gewonnen für die Mitarbeit an der Ausmalung des Zeughauses und für Herstellung von Entwürfen und Kartons zu den Mosaikbildern am Kunstgewerbemuseum in Berlin. Es war für den jungen Künstler eine gute technische Schulung für die Aufgabe der Monumentalmalerei. Von Berlin kam dann Stummel 1881 nach Kevelaer, wo er nun seinen dauernden Wohnsitz nahm. Er war berufen worden von dem kunstbegeisterten Dechanten Jos. van Ackeren, der ihn mit einer großangelegten und monumental gedachten Innenausschmückung der vielbesuchten Wallfahrtsheiligtümer des niederrheinischen Städtchens betraute. Jetzt hatte



(RECHTE HÄLFTE) DIE HOCHZEIT ZU KANA (1897)
Liebfrauenkirche zu Luxemburg. — *Text S. 6*

Stummel sein Lebenswerk gefunden; von nun an stellte er seine ganze Kraft, seine reiche Begabung und sein großes technisches Können in den Dienst der Monumentalmalerei zur Dekoration der Gotteshäuser. Auf dieser Lebensaufgabe beruht auch die eigene Anschauung über Art und Ziel dieser Kunstrichtung, die er durch eifriges Studium gewann und mit innerster Überzeugung vertrat. Eine nochmalige Studienreise nach Italien anfangs der achtziger Jahre, die neun volle Monate währte, ließ ihn das Schema der akademischen Schulung abstreifen und durch tiefes Eindringen in das Wesen der alten monumentalen Kunstmalerei seine Richtung gewinnen. Immer schon war ihm aufgefallen, in welcher Harmonie alle einzelnen Teile der alten Wandmalereien zum Schmucke großer Räume sich in Form und Farbe zu einer durchaus befriedigenden Einheit zusammenschlossen. Er erkannte den Grund darin, daß eine stets einheitliche, konsequente Durchführung eines bestimmten Farbenakkordes in der ganzen Malerei diesen harmonischen Eindruck hervorbringt. Überall fand er einen herrschenden Grundton, auf dem sich die andern Farbentöne aufbauen. Dazu kommt die Hervorhebung der architektonischen Gliederung durch entsprechende Farbengegensätze, mit der scharfen Kennzeichnung der tragenden Glieder durch entsprechende Farben. Hier fand Stummel seine eigene Anschauung über die Monumentalmalerei zur inneren Ausschmückung der Gotteshäuser. In dieser Erkenntnis wurde er bestärkt durch eine jener italienischen Reise folgende Forschungsreise in Deutschland, bei der er in den Kirchenmalereien der romanischen Epoche die gleiche Gesetzmäßigkeit feststellte.

So vorbereitet, begann Stummel sein großes Werk in Kevelaer mit der Ausmalung der Beichtkapelle (Evangelische Parabeln, Apokalyptische Reiter, Jüngstes Gericht). Er wurde bald in weiteren Kreisen bekannt, und so ward ihm 1885 die vollständige Ausmalung der neuromanischen Pfarrkirche von Anholt i. W. übertragen. Das Chor, das Querschiff und das Mittelschiff dieser Kirche gewähren einen trefflichen Einblick in die Eigenart des Meisters und zeigen, welchen großartigen und



FRIEDRICH STUMMEL SELIG SIND DIE FRIEDFERTIGEN. SELIG SIND, DIE VERFOLGUNG LEIDEN
Chorbogenmalerei in der Marienkirche zu Kevelaer. — Text unten

zugleich wahrhaft kirchlichen Eindruck die dem Bau richtig angepaßten Kompositionen Stummels hervorbringen[1]). Bei allen seinen Wandmalereien bediente er sich der Keimschen Mineralfarben, die auf der sorgfältig vorbereiteten Grundfläche aufgetragen wurden; sie haben einen eigentümlichen, den Freskobildern ähnlichen Glanz und erwiesen sich als ebenso haltbar wie diese. In Kevelaer selbst wurde die Ausschmückung der Gnadenkapelle in feiner Renaissancemalerei mit reicher Stuckverzierung in Angriff genommen und bis zum 250jährigen Jubiläum der Wallfahrt 1892 fertiggestellt. Zu der großen Feier war der Dompfarrer aus Luxemburg, Domherr Fr. Lech mit dem hochwürdigsten Herrn Bischof von Luxemburg und einer zahlreichen Pilgerschaar seiner Landsleute nach Kevelaer gekommen. Die Kunstwerke Stummels erregten allgemeine Bewunderung, und so wurde diesem die Ausmalung einzelner Bauteile der Kathedrale in Luxemburg übertragen. Er schmückte zunächst 1895 die Herz-Jesukapelle in sinniger Weise aus; um das Bild des triumphierenden Heilandes (als Herz-Jesubild) gruppieren sich Maria seine jungfräuliche Mutter, die hl. Veronika und Kirchenlehrer; im Gewölbe die heilige Dreifaltigkeit (der Sohn Gottes am Kreuz) mit Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen. Dann erfolgte 1897 die Ausmalung des Hauptchores, wo besonders die großen, dem Architekturstil vorzüglich angepaßten Bilder der Seitenwände: der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Hochzeit zu Kana (Abb. S. 4 und 5), die Segnung der Brautleute, die Rückkehr der hl. Familie nach Nazareth und das Votivbild der Darreichung der Stadtschlüssel an Maria (Altarwand) hervorragende Schöpfungen sind[1]). Unterdessen hatten die Arbeiten in der Marienkirche in Kevelaer begonnen mit der Ausschmückung der Seitenchöre, an die sich die Malereien des Querschiffes und zuletzt die Inangriffnahme der reichen Dekoration des Hauptchores in zeitlichen Abständen anschlossen. Die in abwechslungsreichen Motiven gehaltenen Verzierungen der Bauglieder bilden zugleich die Rahmen für die Heiligengestalten, die alt- und neutestamentlichen Szenen, die den verschiedenartigsten Flächen des gotischen Baues angepaßt werden mußten. In den Wandbildern und überhaupt in der ganzen, reichgehaltenen Ausschmückung dieses Gotteshauses kann man am besten die Entwicklung der Kunst Stummels studieren (vgl. Abb. S. 6, zwei von den 8 Seligkeiten; Abb. S. 7, das Opfer Abels; Abb. S. 9, das Sakrament der Firmung, vorgestellt durch die Geistesspendung der Apostel Petrus und Johannes in Samaria). Wie in den Malereien der Marienkirche in Kevelaer, so erscheint die Kunst des Meisters auf ihrer ganzen Höhe und in ihrer vollständigen Ausprägung in drei großen Schöpfungen: in den Mosaiken der Apostelkirche in Köln, den Wandmalereien der Rosenkranzkirche in Steglitz bei Berlin und der Herz-Jesukirche in Berlin. Für den Mosaikschmuck der Apostelkirche in der rheinischen Metropole fertigte Stummel die farbigen Entwürfe und Kartons an, ganz im Geiste der frühmittelalterlichen

[1]) Stummel selbst hat kurz dieses sein Werk beschrieben in der »Anholtnummer« (Oktober 1919) der Zeitschrift »Münsterland«, Bocholt 1919, S. 261—266. Es ist die letzte literarische Arbeit des Hingeschiedenen; sie erschien erst nach seinem Tode und enthält auch eine interessante kurze Darlegung seiner künstlerischen Grundsätze.

[1]) Vgl. die eingehende Beschreibung bei M. Faltz, Heimatstätte U. L. Frau von Luxemburg einst und jetzt, Luxemburg 1920, S. 126—138, mit zahlreichen Abbildungen.

Mosaiken in Itailen, aber in moderne Kunstsprache übersetzt. Die Gebärden und der lebhafte Ausdruck der Gefühle in den Gesichtszügen erzeugen tiefen Eindruck und erhöhen noch die Wirkung der monumentalen Gesamtschöpfung. Als Beispiel mögen die beiden Darstellungen: Herbergsuche in Bethlehem (Abb. S. 11) und Heimkehr der hl. Familie von Jerusalem (Abb. S. 13) dienen. Eine prächtige Gruppe ist das Rosenkranzbild von St. Aposteln (Abb. S. 15), in der besonders die thronende Gottesmutter mit dem Christkinde hervorragt. Mit Recht bezeichnet A. Meyenberg diesen Mosaikschmuck als »ein echtes, volles Kunstwerk im Ganzsinne des Wortes«[1]). Die liebevolle, dem Charakter der Mosaiktechnik angepaßte Ausführung der Einzelheiten zeigt z. B. der Kopf des hl. Johannes des Täufers (Abb. S. 12). In anderer Behandlung, dem Baucharakter der Kirche entsprechend, aber nicht minder monumental in der Gesamtwirkung erscheinen die Wandmalereien in Steglitz, deren Inhalt durch die Geheimnisse des Rosenkranzes gegeben war. Vor dem Kriege war der »schmerzhafte Rosenkranz« mit dem großen Kreuzigungsbilde abgeschlossen, und Stummel war beschäftigt mit den Studien und Entwürfen für die entsprechende reiche Krippendarstellung. In der gleichen Zeit, zwischen 1906 und 1914, wurden die Malereien des Chores, des Kuppelraumes und des Querschiffes in der Berliner Herz-Jesukirche ausgeführt. Wie maje-

FRIEDRICH STUMMEL ABELS OPFER

Wandbild in der Marienkirche zu Kevelaer. — Text S. 6

[1]) A. Meyenberg, Ferienbilder, Luzern 1910, S. 119 ff.

stätisch wirkt hier die 4,70 m hohe Christusfigur in der Concha, mit dem fein ausgedrückten Zuge liebevollen Erbarmens im Antlitz (Abb. S. 19). Prächtige Gestalten sind am Choreingang die »Synagoge« und die »Kirche«, neben die unterdessen auch die Apostel Paulus und Petrus gekommen sind. Eine originelle, der Kuppelform vorzüglich angepaßte Komposition ist das große Kuppelbild mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten nach der Johannesapokalypse (Abb. S. 18). Wie Stummel es erreichte, bei gleichem Inhalte seine Gestalten der stilistischen Umgebung anzupassen, ersieht man aus einem Vergleiche der beiden Figuren des hl. Norbertus für die Herz-Jesukirche (Abb. S. 17) und die Steglitzer Rosenkranzkirche (Abb. S. 22), sowie der beiden Engelgestalten für den Wandschmuck dieser Gotteshäuser: Abb. S. 20 für die Herz-Jesukirche, Abb. S. 21 für die Rosenkranzkirche.

Ehe Stummel an die Ausführung der Bilder herantrat, bei der er von seinen zahlreichen Schülern unterstützt wurde, machte er mit unermüdlichem Eifer und größter Sorgfalt die vorbereitenden Einzelstudien in Entwürfen und Skizzen. Die Abbildung S. 23 zeigt die farbige Studie für den auferstandenen Heiland in der Kevelaerer Marienkirche; Abbildung S. 20 den hl. Dominikus, der im Gruppenbild des Rosenkranzes in St. Aposteln (vgl. Abb. S. 15) und in der Steglitzer Rosenkranzkirche zur Verwendung kam[1]). Bei diesen Arbeiten kam dem Meister das außergewöhnliche Zeichnertalent zustatten, das sich z. B. bei nur oberflächlicher Betrachtung der Bleistiftstudie zu den Schriftgelehrten für die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Kathedrale in Luxemburg offenbart (Abb. S. 25; die äußerste Gestalt rechts ist ein Selbstbildnis des Künstlers). Bei aller Betonung der Farbenharmonie in der Gesamtwirkung seiner großen Schöpfungen sind die einzelnen Figuren und deren einzelne Teile mit der größten Sorgfalt behandelt. Die Richtung seines Lehrers Ed. von Gebhardt zeigt sich, ohne zu den Übertreibungen des letztern zu führen, in dem Zuge Stummels, seinen Gestalten und besonders der Kopf- und Gesichtsbildung plastische, aus der konkreten Umgebung genommene, ausdrucksvolle Formen zu geben. Haltung, Gebärden und effektvolle Gesichtszüge verleihen der Stimmung lebensvollen, oft dramatischen Ausdruck. Wie packend ist z. B. der Gegensatz zwischen der erhabenen, gottvertrauenden Ruhe des Heilandes und der Angst der Apostel in dem Karton für ein Mosaikbild der Gymnasiumskirche in Rheine i. W. (Abb. S. 24). Mit nicht geringerem Interesse vertrat der Kevelaerer Meister neben den künstlerischen Faktoren in seinen kirchlichen Kompositionen die Seite des theologischen Gehaltes der Bilder und des inneren Zusammenhanges der einzelnen Szenen. In allen seinen Studien und Entwürfen tritt ein gründliches, auf tiefer Erfassung des theologischen Inhaltes beruhendes Hineinleben in den Stoff hervor. Es ist dies nicht einer der geringsten Vorzüge der Monumentalmalerei Stummels. Dabei verschmäht er nicht die volkstümliche Auffassung, wie sie beispielshalber in den lieblichen Engelgestalten auf dem Bilde der hl. Familie in Kevelaer hervortritt. Darum fanden seine Schöpfungen beim katholischen Volke großen Anklang und richtiges Verständnis.

Neben den großen Schöpfungen der monumentalen Innendekoration der genannten Kirchen entstanden zahlreiche Einzelbilder verschiedener Art. Seine Porträtbilder zeigen eine sichere Schilderung der Charaktere neben großer Lebenswahrheit. Abbildung S. 28 bietet die als Bahnbrecherin auf dem Gebiete der Paramentik weithin bekannte Gattin des Meisters, die mit so tiefem Verständnis und lebendigster Teilnahme das Wirken ihres Gatten begleitete. Auch den Pfarrer von St. Aposteln in Köln, Prälat A. Savels, mit seinem prächtigen Charakterkopf und den lebensfrischen Zügen hat Stummel im Bilde verewigt (Abb. S. 27). Von Einzelbildern religiösen Inhaltes seien erwähnt: Der farbige Karton für eine Darstellung des hl. Johannes des Täufers in Mosaik für die Kirche der Dormitio in Jerusalem, im Auftrage der rheinischen Malteserritter; die Verkündigung auf den Flügeln des Hauptaltares in der Kirche von Zehlendorf bei Berlin; der in Mosaik ausgeführte auferstandene Heiland in der neuen Gruftkapelle des Grafen Hatzfeldt auf der Dyckburg bei Münster i. W. Auch die Teppichmalerei pflegte Stummel mit großem künstlerischem Verständnis, wie die reiche und wohldurchdachte Komposition »Ostertag« auf dem für Lichterfelde gemalten Teppich beweist (Einschaltbild nach S. 16). Die letzten Arbeiten des Meisters galten dem Chor der Marienkirche von Kevelaer; er konnte noch sämtliche Skizzen zu diesem großangelegten Werke fertigstellen; die Ausführung muß seinen Schülern überlassen bleiben.

Friedrich Stummel hat eine wirkliche Schule geschaffen, nicht nur für die kirchliche Monumentalmalerei, sondern auch für andere Zweige der Groß- und Kleinkunst. Er strebte stets darnach, daß alle Kunstarbeiten im Dienste

[1]) Diese Aquarellstudie, wie auch diejenige des hl. Norbert für die Herz-Jesukirche sind im Besitze Sr. K. Hoheit des Prinzen Johann Georg von Sachsen.



FRIEDRICH STUMMEL SAKRAMENT DER FIRMUNG

Wandbild in der Marienkirche zu Kevelaer. — Text S. 6

der Ausschmückung des Gotteshauses in harmonischer Einheit und in gleichem Geiste zusammenwirken. Skulptur, Glasmalerei, Metallarbeiten, Stickerei sollen Hand in Hand tätig sein in künstlerischer Harmonie mit der Architektur und der Kunstmalerei großen Stils. Seine Schüler lenkte er, je nach ihrer besonderen Begabung, auf jene verschiedenen Gebiete. Er führte sie ein in das innere Verständnis alter Kunstwerke ihres Zweiges und unterstützte sie in der liebenswürdigsten und uneigennützigsten Weise. Durch Stummel ist Kevelaer so der Mittelpunkt verschiedener Zweige der kirchlichen Kunstübung geworden, und das ist neben den zahlreichen und großartigen Schöpfungen des Meisters selbst ein weiteres, hochzuschätzendes Verdienst, das sich der Verstorbene um die echte, edle kirchliche Kunst erworben hat. Sein Andenken wird seinen zahlreichen Schülern und allen, die ihn kennengelernt haben, unvergeßlich bleiben.

KIRCHE UND CHRISTLICHE KUNST[1])

Lassen Sie mich als erstes Wort einen innigen Gruß an Sie richten: einen Gruß widme ich den Künstlern, die seit unserer letzten Mitgliederversammlung eine bittere Zeit durchgekämpft haben, sei es im unmittelbaren Dienste des Vaterlandes, sei es daheim in der Stätte sorgenreicher Berufsarbeit; einen Gruß den Kunstfreunden, Geistlichen und Laien, die trotz Teuerung, trotz allseitiger Inanspruchnahme, trotz gewichtiger Zukunftsorgen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst die Treue bewahrt haben. Die Gesellschaft setzte alles daran, Treue mit Treue zu vergelten und blieb auf ihrem Posten in Verteidigung der Rechte und Aufgaben der christlichen Kunst.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ist keineswegs eine bloße Standesvereinigung von Künstlern zur Förderung wirtschaftlicher Angelegenheiten der ihr Angehörigen, sondern ein Zusammenschluß aller, die Herz und Sinn für die christliche Kunst besitzen. Ihr Ziel ist ein hochideales, nämlich die praktische Arbeit für das Gedeihen der christlichen Gegenwartskunst. Die Gesellschaft ist ein Bund derer, denen beide, Religion und christliche Kunst, teuer sind: Religion und christliche Kunst, die zusammengehören wie Seele und Leib, wie die Wahrheit und Schönheit, wie Himmel und Erde. Religion und Kunst, die zusammenwirkten in Jahrhunderten des Glückes und Glanzes, die sich auch nicht trennen dürfen in Leid und Dornen. Vor schweren Zukunftsorgen stehen beide. Der Kirche harren auf geistigem und materiellem Gebiete neue Aufgaben und die christliche Kunst hängt davon ab, wie die Kirche mit ihren Angelegenheiten zurechtkommt und wie sie sich unter den neuen Verhältnissen zur Kunst stellen wird.

Schon verlautbaren Stimmen, welche für die christliche Kunst nicht verheißungsvoll klingen. Es glauben einige, angesichts der zahlreichen anderen Fragen, deren Lösung bevorsteht, bleibe für die christliche Kunst in Öffentlichkeit und Haus weder Zeit noch Teilnahme übrig, man müsse froh sein, wenn man Notkirchen bauen und die nächstliegenden Bedürfnisse in nüchternster Weise befriedigen könne.

Ja, es ist wahr, die Religion bedarf zu ihrem Bestande der Kunst nicht und es gab lange Perioden, wo die Kunst von der Religion geradezu ferngehalten wurde. So war im Alten Bunde die religiöse Kunst verboten und infolge dieses Gesetzes jegliche Kunstübung unmöglich. Im Buche Exodus (II. Buch Moses, 20, 3. 4) steht geschrieben: »Du sollst keine fremden Götter neben mir haben. Du sollst dir kein geschnitztes Bild (sculptile) machen noch irgendein Abbild (similitudinem) von dem, was im Himmel oben oder auf der Erde unten oder was unter der Erde im Wasser ist.« Der Zweck dieser Vorschrift erhellt aus dem 5. Buch Moses (Deut. 4, 15—18), wo es heißt: »Nehmet also euere Seelen wohl in acht. Ihr sahet kein Abbild (similitudinem) an dem Tage, da der Herr zu euch redete auf Horeb aus der Mitte des Feuers, damit ihr nicht irre würdet und euch ein Abbild schnitztet, das Bild eines Mannes oder Weibes, das Bild irgendeines Tieres, das auf Erden ist, oder von Vögeln, die unter dem Himmel fliegen, oder von Würmern, die auf der Erde kriechen, oder von Fischen, die unter der Erde im Wasser sind.« Das Gebot sollte also dem Götzendienste vorbeugen. Nun ist allerdings im 2. Buch Moses (Exodus 25, 18. 19) befohlen, über dem Deckel der Bundeslade am Gnadenthrone zwei goldene Cherubim anzubringen. Jedoch der Anblick dieser zwei Gestalten, von denen man sich keine zuverlässige Vorstellung machen kann, blieb dem Volke stets völlig entzogen, weil die Bundeslade in einem dem Volke unzugänglichen Zelte verborgen stand.

Auch die junge christliche Kirche sah von der Zuhilfenahme der religiösen Kunst ab. Unter den Kirchenschriftstellern der ersten drei

[1]) Vortrag, vom Schriftführer S. Staudhamer in einer Versammlung der Münchener Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst am 5. Juli 1920 gehalten.



FRIEDRICH STUMMEL — HERBERGSUCHE IN BETHLEHEM

Mosaik. Wandbild in St. Aposteln zu Köln. — Text S. 7

Jahrhunderte findet sich nicht einer, der ein Wort zugunsten einer religiösen Darstellung geschrieben hätte, nicht einer, der das Vorhandensein religiöser Bilder erwähnte. Aber die meisten von ihnen lassen erkennen oder sprechen es geradezu aus, daß nach ihrer Ansicht auch im Christentum das alttestamentliche Bilderverbot gelte. Der heftige Montanist Tertullian, der im ersten Drittel des 3. Jahrhunderts wirkte und um 240 starb, meint in seinem Grimme, der Teufel habe Bildhauer, Maler und Verſertiger von Bildnissen aller Art in die Welt gesetzt. Dem heidnischen Künstler, der Christ werden wollte, riet Tertullian nicht etwa, sich nun der christlichen Kunst zu widmen, sondern er verwies ihn auf das Handwerk, auf Ausbesserung von Dächern, Anstreicher- und Vergolderarbeiten, auf das Tischlerge-



FR. STUMMEL JOHANNES BAPT.
Mosaik in St. Aposteln zu Köln. — Text S. 7

werbe; diese Tätigkeit sei leichter und gehe schneller vonstatten. Schonender im Ausdruck, aber ebenso ablehnend verhält sich der von hellenistischem Geist durchtränkte Klemens von Alexandrien, der um 217 starb. Er sagt: »Die Kunst möge immerhin gefeiert werden, aber sie soll den Menschen nicht berücken, als ob sie Wahrheit wäre.« Von dem Vorhandensein einer christlichen oder gar kirchlich religiösen Kunst ist bei ihm mit keinem Worte die Rede, aber er betont, für den Christen gebe es kein sinnenfälliges, stoffliches, sondern nur ein geistiges Bild Gottes. Auch nach seiner Ansicht dauert das Bilderverbot fort. Den gleichen Standpunkt nimmt der etwas spätere Origenes ein († um 254).

Einen Vorwurf dürfen wir den literarischen Wortführern der Christen jener Zeit wegen ihrer Stellungnahme zur Kunst nicht machen. Sie hatten einen schweren Kampf für die reine Vorstellung von Gott gegenüber den Heiden zu bestehen und es ist begreiflich, daß sie, die philosophisch gebildeten Männer, sich lieber dem vom Judentum ausgehenden Einfluß in dieser Sache hingaben, als ästhetischen Tendenzen, die schon an sich den meisten unter ihnen nicht lagen.

Selbst noch im 4. Jahrhundert, in dem allerwärts große Kirchengebäude entstanden, brach sich die offene Duldung religiöser Darstellungen, die nun allmählich häufiger auftraten, nur langsam Bahn und wurde noch immer von angesehenen Männern verpönt. Das Provinzialkonzil von Elvira in Spanien, das in die Zeit zwischen 306 und 312 fällt, verbietet in Kanon 36 religiöse Malereien in den Kirchen mit den Worten: »Gemälde dürfen in der Kirche nicht sein, damit nicht das, was verehrt und angebetet wird, an den Wänden gemalt werde.« Aus dem Nachsatz, der eine Begründung und Wiederholung des Verbotes, in der Kirche Bilder anzubringen, ist, geht hervor, daß grundsätzlich die Darstellung dessen, was verehrt und angebetet wird, verhindert werden will. Das war die Auffassung im Westen. Im Osten weist der gelehrte Historiker Eusebius von Cäsarea, der unter Kaiser Konstantin dem Großen wirkte und um 340 starb, jegliche Art von religiösen Darstellungen schroff zurück. Auch nach ihm verstößt der Gebrauch religiöser Darstellungen gegen Gottes Gebot.

Der unzweideutigen Unkenntnis oder direkten Ablehnung christlicher Bilder seitens höchst angesehener Bischöfe, Priester und Gelehrten scheinen Tatsachen zu widersprechen, die wir mit eigenen Augen sehen können, nämlich die Bilder in den römischen Katakomben. An den Wänden der Gänge und Kammern dieser erhabenen Grabstätten zahlreicher Blutzeugen, dieser letzten Zufluchtsorte in Verfolgungen durch die römische Staatsgewalt, haben geschickte Malerhände in früher Zeit reizvolle Ornamente und Genreszenen, symbolische und allegorische Darstellungen, ja sogar nicht wenige Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente angebracht. Die Archäologie datiert einen Teil dieser Bildwerke weit hinauf; freilich muß sie bei ihren Annahmen auf schriftliche Zeugnisse hierfür verzichten. Für die Katakomben Roms und damit für die Christen der Hauptstadt, steht das Vorhandensein einer sinn- und inhaltsreichen religiösen Schmuckkunst fest. Art und Inhalt derselben ist so, daß für die Vorsteher der Kirche kein Grund zu Bedenken wegen Gefahr von Götzendienst vorlag. Der früheste Schauplatz der altchristlichen Kunsttätigkeit sind die Katakomben Roms und sie bilden für die ersten drei Jahrhunderte fast unsere einzige Quelle altchristlicher Kunst. Man darf ruhig sagen, daß die Stadt der Apostelfürsten unter den Augen der Nachfolger des hl. Petrus den anderen großen Christengemeinden in der richtigen, sachlichen Einschätzung der Kunst und ihres Wertes für die Religion vorangegangen ist.

Auch in Spanien muß bereits zu Anfang des 4. Jahrhunderts eine Bemalung von Kirchen mit religiösen Darstellungen nicht unbeliebt gewesen sein, sonst wäre das Verbot, das sich dagegen wendete, nicht zu verstehen. Und daß im Osten gegen Ende des 4. Jahrhunderts Bilder



FRIEDRICH STUMMEL DIE HL. FAMILIE AUF DER HEIMKEHR VON JERUSALEM
Mosaik. Wandbild in St. Aposteln zu Köln. — Text S. 7

religiösen Inhaltes und auch Bilder Christi nicht mehr ganz selten waren, müssen wir aus der Leidenschaft schließen, mit der Bischof Epiphanius von Salamis († 403) dagegen eiferte, weil Gott im Alten und Neuen Testamente derartiges verboten habe, da er klar und deutlich sagt: »Du sollst Gott den Herrn verehren und ihn allein anbeten.« Aber sein Eifer half Epiphanius nicht und er klagte, daß er mit seinen Ermahnungen nur Spott erntete und auch bei seinen Mitbischöfen kein Gehör fand. Auch mit seiner Beschwerdeschrift an Kaiser Theodosius I. hatte Epiphanius kein Glück. Die christliche Kunst eroberte das Gotteshaus.

Wenn sich aber nun heutigentags jemand angesichts anderer Nöten der Fürsorge für die christliche Kunst entschlagen wollte mit dem Hinweis, daß die Kirche der Frühzeit ohne die Kunst auskam, so dürften wir uns nicht wundern, wenn es von der anderen Seite schroffer als je herübertönte: »Auch die Kunst braucht die Religion nicht, ja sie will keine Religion, die christliche Kunst ist tot, die Heiligenmaler sind nicht vollwertige Künstler, denn die Kunst ist frei und sich Selbstzweck. Das Stilleben und unsere blühende Landschaftsmalerei, die Volksschilderung und das Porträt, der Akt und das Geschichtsbild bestehen ohne die Religion. Seht

ihr nicht, daß in den zahllosen Ausstellungen alles reichlich vertreten ist und gekauft wird, Schönes und Häßliches, Edles und Albernes, Hohes und Niedriges, nur nicht die christliche Kunst? Wißt ihr nicht, daß in dicken Bänden der vielen prächtig ausgestatteten Kunstzeitschriften nicht ein einziges ernstgemeintes religiöses Kunstwerk abgebildet ist? Entgeht euch, daß der Kunsthandel sich mit religiöser Kunst lebender Künstler nicht abgibt? Wohl aber stehen die Läden der Antiquitätenhändler und Trödler voll von abgedankten Heiligenstatuen. So also sieht es um die christliche Kunst aus.« — Solche bittere Wahrheiten schleudert uns die Wirklichkeit entgegen.

Aber nein, ihr beide seid im Unrecht und Feinde euerer eigenen Sache, du, wenn du die Bedeutung der christlichen Kunst für die Kirche zu niedrig einschätzest, und du, wenn dir die Religion für die Kunst bedeutungslos erscheint. Denn Kirche und Kunst können zwar nebeneinander ohne gegenseitige Fühlungnahme bestehen, aber gedeihen, zur höchsten Entfaltung gelangen können sie nicht, wenn sie aufeinander verzichten.

Freilich nimmt die Religion einen höheren Rang ein, denn sie stammt vom Himmel, während die Kunst nur ein irdisches Gnadengeschenk Gottes an die Menschheit ist. Die Religion wendet sich unmittelbar an den Geist, an Verstand und Wille und offenbart ihm Tiefstes und Heiligstes, während die Kunst sich darauf beschränken muß, das von der Religion Gegebene für die Sinne zu wiederholen. Die Religion spricht in der Kraft Gottes, die Kunst ist das Echo des Wortes der Religion. Diese vermittelt der Menschheit wahre und übernatürliche Güter, doch die Kunst muß sich damit begnügen, schwache Ahnungen von dem zu erwecken, was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört und was auf Erden kein Mensch voll erfaßt. — Eine verschwenderische Geberin ist die Religion gegenüber der Kunst, weil sie ihr einen so wunderbaren Inhalt zur Verfügung stellt, daß die Kunst niemals müde werden kann in dem Versuche, ihn auszuschöpfen. Was ist lieblicher und weihevoller zugleich, als die Jungfraumutter mit dem göttlichen Kinde? Was edler, würdiger, größer als des gottmenschlichen Lehrers und Erlösers Bild, was erschütternder, als die mater dolorosa mit dem Leichnam des Sohnes? Was vermöchte die Herzen mit lauterem Jubel erfüllen, als die Auferstehung des Siegers über Tod und Hölle? Und dann die mächtigen Männer des Alten Bundes, die zwölf Boten des Herrn, die Scharen der heiligen Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen und Frauen, ihr gottbegnadetes Wirken und ihre Herrlichkeit! Christlicher Künstler, genieße die Fülle der Gesichte und sei der Vermittlerin derselben, der Kirche, dankbar!

Die Kirche darf und soll fest in die wohlmeinend gebotene Hand der Kunst einschlagen, um Hand in Hand mit der Kunst an der Erneuerung, Veredlung und Beglückung der Menschheit zu arbeiten. Seit den für Kirche und Kunst glorreichen Tagen des Mittelalters kann man sich auch beide nicht mehr anders als in engem Bunde vorstellen. Im Christentume liegt nichts, was zur Ablehnung der Kunst berechtigte und die Kunst ist keine Gefahr oder Herabwürdigung für die Religion. Denn jedes Kind weiß, was im Tridentinum festgelegt ist, daß nämlich in den Bildern nichts Göttliches und keine Kraft wohnt, um derentwillen sie zu verehren wären und daß sie keine göttlichen Kräfte vermitteln können, sie mögen unbeachtete Wandbilder oder Wallfahrtsbilder und sonstige beliebte Darstellungen sein.

Dennoch wirken in dem religiösen Bilde Eigenschaften, vermöge deren die Kunstwerke unschätzbaren Segen verbreiten können. Der christliche Künstler ist ein wirksamer Helfer des Priesters in der Predigt des göttlichen Wortes, in der Verherrlichung Christi und der Heiligen und in der Seelsorge. Was zwar in den heiligen Büchern steht, aber den vielbeschäftigten Menschen unserer Tage nicht zum Bewußtsein käme, wenn nicht ganz verborgen bliebe, was das Kind, dem Unterricht entwachsen, bald vergessen würde, das prägt das christliche Bild, das fortdauernd zu uns spricht, dem Geist und Herzen unaustilgbar ein. Bekäme das Volk überhaupt eine lebendige, wirksame Vorstellung von der Heilsgeschichte ohne das religiöse Bild? Von den Geschichten des Alten Bundes, von der Geburt, dem Leben, Leiden und Sterben des Heilandes, von den Aposteln und von der Bedeutung Mariens im Erlösungswerk, von den Tugenden und Taten der Heiligen? Wird das geschriebene und gesprochene Wort nicht erst lebendig im Bilde? Die kleinste Dorfkirche ist ein aufgeschlagenes, auch dem Einfältigsten lesbares Gebet-, Erbauungs- und Belehrungsbuch durch ihre bildnerische Zier. Vor den Bildern redet Gott zum Gelehrten und Ungelehrten, vor ihnen schüttet der Mühselige und Beladene, der Heimgesuchte und der Büßer sein übervolles Herz aus, die heiligen Bilder haben ihnen allen die Seele beredt gemacht, erschüttert oder beruhigt und beglückt. Vor ihnen schwört der Gläubige Treue seinem Heiland und Nachahmung den Heiligen. — Priester, Lehrer, Vater und Mutter, seht im religiösen Bildner eueren Helfer als Erzieher



FRIEDRICH STUMMEL — ROSENKRANZBILD IN ST. APOSTELN ZU KÖLN

Mosaik. Auftraggeber Pfr. Savels. — Text S. 7

und Führer! Aber auch der christliche Künstler erfasse angesichts seiner tiefgreifenden und heiligen Stellung im kirchlichen Leben seine Pflicht, das Heilige heilig darzustellen, damit sein Werk nicht das Himmlische in den Staub zerre, sondern das Irdische in die religiöse Sphäre emporhebe. Um seiner Aufgabe gerecht werden zu können, muß der Künstler mit der königlichen und priesterlichen Weihe der Betrachtung des Göttlichen gesalbt sein. Dann werden die tadelnden und geringschätzigen Stimmen verstummen. Wer sich aber nicht inwendig zur christlichen Kunst hingezogen fühlt und als Künstler und Mensch nicht ernstlich an seiner Vervollkommnung arbeiten will, bleibe ihr fern!

Schon die geschilderte unmittelbare Unterstützung durch die christliche Kunst legt der Kirche die Pflicht auf, die Mitwirkung der Kunst sich zu sichern. Was aber die Kunst in unseren Tagen der Kirche unentbehrlich macht, das sind die heutigen Kulturverhältnisse. Die menschliche Seele ist nicht bloß von Natur aus christlich, sondern auch von Natur, also durch Gott, eine Sucherin des Wissens und eine Liebhaberin des Schönen. Wir finden es verständlich, wenn im christlichen Altertum die Kunst keine Lobredner fand und die religiösen Darstellungen, besonders jene von Gott bzw. Christus, abgelehnt wurden. Denn damals galt es vor allem den Schutz des reinen Gottesbegriffes und die gleichzeitige Kunst war mit spezifisch heidnischen oder sittenwidrigen Vorstellungen gesättigt, weil die Kultur heidnisch war. Diese Rücksichten bestehen heute nicht. Zwar weist das Bild unserer zeitgenössischen Kunst manche



FRIEDRICH STUMMEL AQUARELLSTUDIE ZU EINEM ENGEL
Ausgef. im Gewölbe des Chores der Herz-Jesu-Kirche in Berlin. Vgl. Abb. S. 19. — Text S. 8

häßlichen Flecken auf, aber es gibt doch eine gewaltige Menge von Werken auf dem ertragreichen Felde der heutigen Kunst, die der gläubige Christ um ihrer künstlerischen Werte und um ihres edlen menschlichen Gehaltes willen dankbar genießt. Wir Katholiken und Verehrer der christlichen Kunst bekennen uns mit aller Kraft als Verehrer auch der Profankunst und freuen uns der Tatsache, daß unsere christlichen Meister auch hier stolze Erfolge aufweisen.

Noch nie gab es eine Kultur ohne Kunst; nimm von der Kultur die Künste hinweg, und du hast die feinste Blüte derselben zertreten. Scheide aus dem Geistesleben des Mittelalters alle Werke der bildenden Kunst aus und du hast da ein ausgedorrtes Wüstenland, wo du vorher einen prangenden Blumengarten bewundertest. Ohne christliche Kunst ist keine katholische Kultur mehr denkbar, heute, wo das gesamte Empfinden der Zeit und jede ihrer Äußerungen enge mit der Kunst verwachsen ist. Hier liegt der entscheidende Grund, warum wir der Kirche die Kunst und der Kunst die Kirche retten und immer wieder neu erobern müssen. Verliert die Kirche die Hilfe der Kunst, so entbehrt sie nicht nur ihr glänzendstes Kronjuwel, sondern wird aus dem höheren Kulturleben allmählich ausgeschaltet, verringert selbst ihren Einfluß auf die geistig führenden Kreise und verliert deshalb mit unerbittlicher Folgerichtigkeit die Führung des Volkes, welche dann die neuen Heiden in der Hand haben, um ein heidnisches Kulturleben einzubürgern.

Da dem so ist, möchte die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst als die stärkste Vertreterin der christlichen Kunst der Gegenwart gute Aufnahme hoffen, wenn sie dem Klerus ihre Dienste anbietet und darf sie einen freundlichen Willkomm von allen erwarten, die das Wohl der Kirche mit Weitblick anstreben. Die Gründung der Gesellschaft erfolgte in der Zeit tiefster Erniedrigung der christlichen Kunst und geschah zu dem Zwecke, die selbständig schaffenden Künstler der Tyrannei des Unternehmer- und Zwischenhändlertums zu entreißen, die chinesische Mauer abzutragen, welche sich zwischen dem Klerus und der Künstlerschaft aufgetürmt hatte. Meinen verehrten Zuhörern brauche ich die Notwendigkeit der Gründung, aber auch des Fortbestehens der Gesellschaft nicht erst zu beweisen, denn sie kennen die Zustände und gehen mit mir in der Überzeugung einig: Wer die christliche



FRIEDRICH STUMMEL OSTERTAG

Gemalter Gobelin für Groß-Lichterfelde. Auftraggeber Pfr. Beyer. — Text S. 8

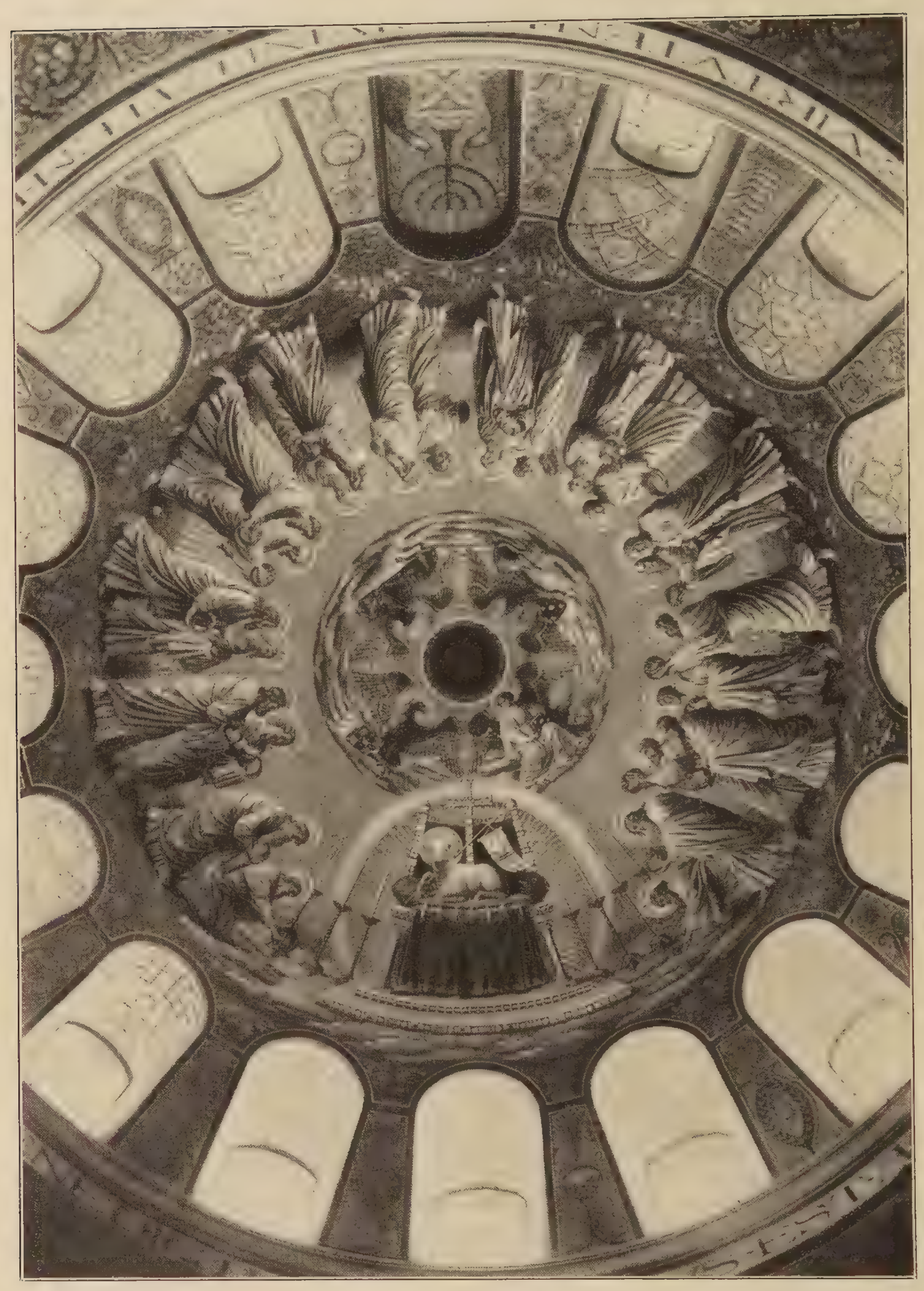
Kunst will, muß auch die Zwecke der Gesellschaft billigen, soll sich der Gesellschaft anschließen und für ihre Verbreitung arbeiten. Indem wir die Gesellschaft empfehlen, können wir von klingenden Worten absehen, denn es genügt der Hinweis auf ihre zwar geräuschlos, aber mit zäher Folgerichtigkeit entwickelte Wirksamkeit.

Den 25. Gedenktag der am 4. Januar 1893 erfolgten Gründung mußten wir zwar im Beginn des traurigen Jahres 1918 in stummem Schmerze ohne Festlichkeit vorüberziehen lassen, aber wir konnten nicht umhin, in einer besonderen Nummer der Zeitschrift »Die christliche Kunst« über das 1. Vierteljahrhundert Rechenschaft abzulegen. Diese Festschrift wurde in einer größeren Auflage gedruckt und eignet sich zur Verteilung an der Gesellschaft Fernstehende zwecks Werbung. Dort konnten wir berichten, daß die bis zum Jubiläumstag erschienenen 25 Jahresmappen 883 Nachbildungen von Originalwerken wiedergeben und so mit 237 christlichen Künstlern bekannt machen, daß eine namhafte Summe auf Zuschüsse zur Ausführung von Originalschöpfungen gespendet wurde, daß die im Jahre 1901 eingeführten Verlosungen 16081 Gewinne, darunter 192 Originale, mit einem Kostenaufwande von mehr als 128000 Mark unter die Mitglieder brachte, daß eine Menge Anfragen in Kunstangelegenheiten beantwortet wurden und manche Aufträge vermittelt werden konnten, daß bis Ende 1917 33 Wettbewerbe durchgeführt wurden mit einem Betrag 40460 Mark für Preise, daß die Künstler der Gesellschaft in mehreren Ausstellungen geschlossen mit achtunggebietendem Erfolg aufgetreten sind, daß die seit 1904 bestehende Zeitschrift »Die christliche Kunst« und die um 4 Jahre jüngere Zeitschrift »Der Pionier« nachdrücklich die Interessen und Ideale der Gesellschaft vertreten. Die den Mitgliedern inzwischen zugestellten Berichte über die Geschäftsjahre 1918 und 1919 ergänzen das in der Jubiläumskundgebung entworfene Bild bis zur Gegenwart.



FR. STUMMEL HL. NORBERTUS
Aquarellstudie für die Herz-Jesu-Kirche in Berlin. — Text S. 8

In den Kriegsjahren gelang es, die Tätigkeit der Gesellschaft geordnet weiterzuführen und der besonderen Not der Zeit Rechnung zu tragen. Im Dezember 1914 wurde ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für religiöse Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen ausgeschrieben. 40 der eingelaufenen Entwürfe wurden mit Preisen bedacht. 100 Abbildungen nach Wettbewerbsentwürfen wurden in einer eigenen Publikation vereinigt, welche im XI. Jahrgang der »Christlichen Kunst« veröffentlicht wurde und als Sonderheft bezogen werden kann. Ende 1915 gab die Vorstandschaft ein illustriertes Werbeblatt in 20000 Exemplaren an alle Ober- und Unterbehörden und an den Klerus hinaus, um für unsere Künstler Aufträge zu gewinnen und allen Kreisen zur Bestellung künstlerischer Kriegsdenkmäler behilflich zu sein. Rat und Vermittlung der Gesellschaft wurde erfreulicherweise so manches Mal in Anspruch genommen; viel vergebliche Arbeit auf diesem Gebiete nahmen wir gerne mit in Kauf. Auf vermehrte Ankäufe von Kunstwerken zu den Verlosungen wurde soviel Geld verwendet, als bei den spärlichen Mitteln der Gesellschaft,



FRIEDRICH STUMMEL KUPPELBEMALUNG: ANBETUNG DES LAMMES
Herz-Jesu-Kirche in Berlin N. — Text S. 8

der keine Mäzene zur Seite stehen, nur irgend möglich war. Als zu Anfang dieses Jahres der Gesetzentwurf über die Luxussteuer bekannt wurde, schloß sich unsere Gesellschaft sofort dem Protest der Berliner Künstlerschaft an und reichte am 14. Februar selbständig eine dringende Vorstellung bei der Zentrumsfraktion der Deutschen Nationalversammlung ein.

Die Vorstandschaft hat keine Ursache, sich über ihr Verhalten seit dem Kriegsbeginn zu verteidigen oder zu entschuldigen, sie wird sich aber auf der nächsten allgemeinen Mitgliederversammlung zu rechtfertigen wissen. Schmerzlich empfand sie es, daß die Zeitverhältnisse die Abhaltung der nach den Satzungen alljährlich fälligen Mitgliederversammlungen nicht tunlich erscheinen ließen. Die letzte ordentliche (16.) Mitgliederversammlung fand am 18. Dezember 1913 statt; damals wurden die letzten Wahlen zur Vorstandschaft vorgenommen. Am



FRIEDRICH STUMMEL BEMALUNG DES CHORES DER HERZ-JESU-KIRCHE IN BERLIN N.

Auftraggeber Erzpriester Alesch. — Text S. 8



FRIEDRICH STUMMEL HL. DOMINIKUS
Aquarellstudie zum Rosenkranzbild Seite 15. — Text S. 20

11. März 1914 wurde eine außerordentliche Mitgliederversammlung zwecks Satzungsänderung veranstaltet; ihr sollte im Herbste desselben Jahres die ordentliche Versammlung folgen, was der Ausbruch des Krieges verhinderte. Die nächste Mitgliederversammlung wird in diesem Herbste einberufen; dort wird die Neuwahl einer Vorstandschaft vorgenommen.

Angesichts der enormen Teuerung sah die im Jahre 1913 aufgestellte Vorstandschaft, die bis zu den Neuwahlen die Geschäfte weiterführt, schon lange mit Sorge jene Grenze näherrücken, wo die Leistungsfähigkeit der Gesellschaft bedroht und schließlich unterbunden werden mußte, wenn sie auf einen Jahresbeitrag von 10 Mark angewiesen bleiben soll. Rascher als man noch vor einem halben Jahre vermutete, sah sich die Vorstandschaft vor die Wahl gestellt, die Leistungen an die Mitglieder zu einem wesentlichen Teil aufzuhören, oder den Beitrag für die Mitglieder von 10 Mark auf 20 Mark und für die Teilnehmer von 6 Mark auf 12 Mark zu erhöhen. Die Vorstandschaft hielt das letztere für das kleinere Übel, denn was nützt eine Gesellschaft, die wegen Mangels an Mitteln ihren Zweck nicht erfüllen kann, und so beschloß sie denn am 30. März die genannte Beitragserhöhung. Wir vertrauen zu dem Idealismus und Opferwillen der deutschen Katholiken, wir sind überzeugt, daß die nächste Mitgliederversammlung zu keiner anderen Auffassung kommen wird.

Es gilt nun unseren Blick auf die Zukunft zu richten und ihre Bedürfnisse zu erkennen und die Hand nicht vom Pfluge zu lassen.

Zwei Einrichtungen sind unentbehrlich, um der Stockung unserer Erfolge zu entrinnen. Die erste und notwendigste ist die Organisierung des Vortragswesens, die zweite sind Wanderausstellungen. Ehe wir aber an eine planmäßige Abhaltung von Vorträgen und Ausstellungen gehen können, muß die Vorbedingung geschaffen werden und diese besteht in einer geeigneten Gliederung der Gesellschaft. Gestatten Sie mir zunächst, über eine zukünftige Einteilung der Gesellschaft einige Erwägungen zur geneigten Würdigung vorzutragen.

Eine stramme Zentralleitung aller Angelegenheiten der Gesellschaft ist unerläßlich. Die von der Gesamtheit der Mitglieder bestellte Vorstandschaft darf nicht irgendeiner Beeinflussung durch Nebeninstanzen ausgesetzt werden. Deshalb dürfen auch keine Instanzen geschaffen werden, welche in die Versuchung kommen könnten, der Vorstandschaft als der Vertreterin des Ganzen, ihre Wünsche aufzudrängen. Aus demselben Grunde muß eine einheitliche Jury gegenüber der Gesamtmitgliederschaft die uneingeschränkte Sachwalterin der künstlerischen Aufgaben unserer Gesellschaft bleiben. Am Sitze der Gesellschaft ist die Vorstandschaft selbst in der Lage, eine enge Fühlung mit den dort ansässigen Mitgliedern, Künstlern und Kunstfreunden zu pflegen: am Sitze der Gesellschaft üben die sechs Künstler der Vorstandschaft ihren Einfluß in dieser Körperschaft aus, dort stehen die sechs vom Vertrauen der Gesamtkünstlerschaft gewählten Künstler als Juroren den Wünschen ihrer Kollegen zur Verfügung. Dazu kommt, daß die Vorstandschaft am 7. März 1919 auf Vorschlag der Künstler der Vorstandschaft, der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

und der Jury der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.; gemäß § 12 und 13 der Satzungen einen Künstlerrat aufstellte, dem die Bearbeitung derjenigen künstlerischen Angelegenheiten der Gesellschaft obliegt, welche über die regelmäßigen Aufgaben der jeweiligen Jury hinausgehen, also nicht in ihr Arbeitsgebiet fallen. Der Künstlerrat setzt sich aus den sechs Künstlern der Vorstandschaft, den sechs Künstlern der Jury unserer Gesellschaft und der Jury der Gesellschaft für christliche Kunst und dem I. Schriftführer unserer Gesellschaft zusammen. Das neue Organ besteht also aus gewählten Vertrauensmännern der Künstler und der gesamten Mitgliederschaft. Der Künstlerrat kann jederzeit leicht und rasch zusammentreten und ist in der Lage, auch solche Angelegenheiten zu behandeln, welche eine breite Öffentlichkeit nicht ertragen. Also für die Stadt München ist reichlich gesorgt durch Vorstandschaft, Jury und Künstlerrat. Aber draußen sollte die Vorstandschaft in einer größeren Reihe von Orten durch Organe Unterstützung finden, welche sich freiwillig in den Dienst der Sache stellen, mit einer gewissen Autorität ausgerüstet sind, die Grundsätze unserer Gesellschaft verbreiten und neue Mitglieder werben. Diesen Gedanken haben die im Jahre 1911 eingeführten Satzungen im Auge, wenn sie im § 7 erklären: »Für größere Bezirke können Ortsgruppen gebildet werden... In der Satzung jeder Ortsgruppe muß festgesetzt sein, daß sie den Zweck hat, die Bestrebungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu fördern und deren Beschlüsse zur Durchführung zu bringen.« Nach den offi-



FRIEDRICH STUMMEL — ENGEL MIT LAUTE

Studie für die Ausmalung der Rosenkranzkirche zu Steglitz

Text S. 8



FR. STUMMEL HL. NORBERTUS

Für die Rosenkranzkirche zu Steglitz. — Text S. 8

ziellen Erläuterungen lassen die Satzungen in größeren Städten, politischen Bezirken und Diözesen Ortsgruppen zu.

Was man mit § 7 der Satzungen beabsichtigte, wurde nicht erreicht, da man draußen, wo wir sie allenfalls brauchten, an keinem einzigen Orte eine Ortsgruppe aus innerem Antrieb gründete. In seiner jetzigen Fassung ist § 7 zwecklos, aber er ist auch mangelhaft und bedenklich. Mangelhaft, weil auf dieser Grundlage nie eine wirkliche und gleichmäßige Gliederung der Gesellschaft entsteht und die etwa vorhandenen Ortsgruppen keine Gewähr für längere Dauer bieten, da ihr Bestand in der Regel auf zwei Augen beruht. Bedenklich, weil derartige Ortsgruppen Gefahren für die Einheit der Gesellschaft und für ihre künstlerische Höhe mit sich bringen.

Deshalb mußte versucht werden, den Gedanken der Ortsgruppen so auszugestalten, daß diese der Gesellschaft in allen deutschen Gauen feste Stützpunkte verschaffen, von denen aus die Werbung für unsere Ziele in jedes Städtchen und Dorf, in jedes Pfarrhaus und in die Wohnung eines jeden Gebildeten getragen werden kann. Was lag näher, als an die vorhandene Einteilung der Katholiken nach Diözesen zu denken und diese zur Grundlage für die Gliederung der Gesellschaft zu nehmen? Welche Orte wären als Stützpunkte für die Werbung geeigneter als die alten Bischofsstädte mit ihrer Diözesanverwaltung, mit ihren Bildungsstätten für die angehenden Theologen, mit ihrer ehrwürdigen künstlerischen Tradition, mit ihrer weltlichen Beamtenschaft mit ihren für die Katholiken der Umgegend tonangebenden Zeitungen und ihren Gebäuden, die sich nicht selten auch für Ausstellungen verwenden lassen? Wir können schon jetzt versichern, daß die Durchführung eines Beschlusses auf Gründung von Diözesangruppen keinen Schwierigkeiten begegnet. Die nächste Mitgliederversammlung soll denn auch vor die Frage gestellt werden, ob sie dem § 7 eine dementsprechende Fassung geben will.

Angenommen, § 7 würde in obigem Sinne brauchbar umgestaltet, so wäre seine Durchführung in kurzer Zeit möglich, weil schon viele Vorarbeit geleistet ist. Alsbald könnte die Abhaltung von Vorträgen in einer Reihe von Diözesen aufgenommen werden. Die Vorstandschaft würde teils Redner senden, teils den am Ort befindlichen Leitungen der Diözesangruppen literarisches und Bildermaterial zur Verfügung stellen. Die Ausarbeitung von Vorträgen und die Anschaffung von Bildermaterial lohnt sich nur bei systematischer Verwendung. Die Vorstände der Diözesangruppen würden die Vorbereitungen der Vorträge übernehmen, für eine passende Zeit, für ein Lokal und für Zuhörer sorgen und in der Ortspresse für die Vorträge Stimmung machen. Früher oder später könnten mit den Reden zunächst Ausstellungen schöner Reproduktionen von Werken unserer Mitglieder verbunden sein. Diese

Ausstellungen wären die Schrittmacher für regelrechte Wanderausstellungen von Originalwerken.

Der Weg über die Diözesanstädte ist der einzig mögliche Weg zu einem allmählichen Siege über die Fabrikware, deren Hauptstapelplätze gerade diese Orte bilden, ein Sieg, von dem wir noch weitab sind. Es gibt ausgedehnte Gebiete unseres deutschen Vaterlandes — und im Ausland steht es noch schlimmer — wo die sogenannten kirchlichen Kunstanstalten noch uneingeschränkt herrschen, es gibt Gebiete, wo Geistliche, die es wagen, einem Künstler von auswärts mangels einheimischer Künstler einen Auftrag zu geben, Anfeindungen schwerer Art erfahren. Dahin müssen unsere Sendboten zuerst gehen und sie werden uns viele Freunde zuführen. Man sagt, der Erfolg werde ausbleiben, denn es werde jetzt für christliche Kunst kein Geld mehr fließen. Das wird dann, aber nur dann, der Fall sein, wenn der Klerus und die Katholiken die Kunst preisgeben und für sie kein Geld sammeln. Wir sind es zufrieden, wenn für wertlose Fabrikmache kein Pfennig mehr gespendet wird und nur ein Bruchteil dessen, was für Schleuderware ausgegeben wurde, den wirklichen christlichen Künstlern zugute kommt.

Es machen sich seit geraumer Zeit Bestrebungen bemerkbar, welche auf Abtrennung weiter Gebiete von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und Sondergründungen abzielen. Wir aber trauen den christlichen Künstlern soviel Weitblick und Gemeinschaftsgeist zu, daß sie begreifen, wie jede Zersplitterung ihre Position schwächt, wir zweifeln nicht daran, daß jeder Gebildete kleinliche Kirchturmpolitik in geistigen Dingen verschmäht und deren schlimme Folgen durchschaut. Die Lage der christlichen Kunst heischt Einigkeit. Die vielen tausend Profankünstler in Deutschland schließen sich immer enger zusammen und die paar hundert christlichen Künstler Deutschlands sollten das Gegenteil tun und nicht einsehen, daß die Uneinigkeit ihren Stand wieder in die Arme des Unternehmertums treibt? Die paar hundert christlichen Künstler sollten nicht begreifen, daß ohne unmittelbaren Zusammenhalt aller guten Künstler nennenswerte christliche Kunstausstellungen nicht zustande kommen können? Die Künstler an kleineren Orten und an Stätten, wo für die Kunst wenig geschieht, sollten ihre Ideale über Bord werfen und ihren Berufsgenossen der großen Kunstzentren mißtrauisch



FRIEDRICH STUMMEL — DER AUFERSTANDENE

Farbige Studie für die Marienkirche in Kevelaer. — Text S. 8



FRIEDRICH STUMMEL — STURM AUF DEM SEE GENESARETH
Farbiger Karton für ein Mosaikbild über dem Portal der Gymnasiumskirche zu Rheine i. W. — Text S. 8

den Rücken wenden, statt ihnen um ihres Eintretens für eine gute christliche Kunst willen zu danken? Wenn alle Künstler und Kunstfreunde nur von der selbstlosen Liebe zur christlichen Kunst geleitet sind, dann wird sich die so notwendige Einheit aufrecht erhalten lassen, und insbesondere wird es auch der Münchener christlichen Künstlerschaft nicht allzu schwer werden, in gedeihlicher Zusammenarbeit und vertrauensvollem Anschluß an die jeweilige Vorstandschaft vorbildlich zu wirken. So kommt die Gesellschaft über die gegenwärtige Krisis glücklich hinweg.

Die deutschen Kirchenfürsten waren im Mittelalter in allen Gauen des weiten Vaterlandes die Veranlasser und Stützen einer wunderbaren Kunstentwicklung, die hohen Prälaten haben bis zur Beraubung der Kirche zu Anfang des vorigen Jahrhunderts sich als glänzende Kunstförderer betätigt, im vorigen Jahrhundert, nicht zuletzt in Zeiten, da Deutschland keine Reichtümer besaß, spendete das christliche Volk bedeutende Summen für Bau und Ausschmückung der Gotteshäuser. Darum zweifeln wir nicht, daß die Kirche und das gläubige Volk auch jetzt über ihren anderen großen Aufgaben die Kunst nicht vergessen werden. Die Kirche wird sich auch ferner darin als Erzieherin des Volkes erweisen, daß sie ihm die köstlichen Früchte vom Baume der Kunst darreicht und ihm den Sinn für das Edle im Schönen öffnet. Ja die Kunst ist Sache des ganzen Volkes; wie zum Denken, so gibt es auch einen allgemeinen Drang und eine Pflicht zur Kunst. Die Kunst ist nicht Luxus für einige, sondern gehört zur regelmäßigen Geistesnahrung des kultivierten Menschen. Sie veredelt das Gemüt und spendet unerschöpfliche Freuden. Diese kostbaren Eigenschaften besitzt in höchstem Grade die christliche Kunst, deren Quellen gerade gegenwärtig mit frischer Triebkraft sprudeln, da wir einen starken Stamm bedeutender religiöser Künstler besitzen und eine Schar junger hochbegabter Talente zur Verfügung steht. Diese Männer werden, so denke ich mir, in den kommenden Jahrzehnten unsere alten und die neu sich erhebenden Gotteshäuser mit Werken schmücken, die ehrenvoll neben den Schöpfungen unserer Ahnen bestehen.

Der Klerus hat nicht selten gegenüber der Unerfahrenheit seiner Gemeinden und gegenüber der Selbstsucht eingesessener Geschäftsleute einen schweren Stand, wenn es sich bei Neubauten von Kirchen, bei Anschaffung von Einrichtungsgegenständen, bei Errichtung von Denkmälern um die Wahrung der Kunstinteressen handelt. Dieses Übel tritt gerade zurzeit bei der Anschaffung von Kriegerdenkmälern peinlich zutage. Hier sollten die gebildeten Laien helfend einspringen. Die Laien sollten auch eine gebührende Berücksichtigung und eine gesunde Beurteilung unserer christlichen Künstler in der Presse fordern, sich zahlreicher, als es leider der Fall ist, der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst anschließen, sie sollten es als eine Pflicht gegen ihre Kinder betrachten, die in Journalen, Auslagefenstern und Vergnügungsstätten eine entartete Kunst



FRIEDRICH STUMMEL — BLEISTIFTSTUDIE ZUM 12JÄHRIGEN JESUS IM TEMPEL

Rechts das Selbstbildnis des Künstlers. Wandgemälde im Chor der Kathedrale zu Luxemburg. 1896

Text S. 8

lockt, ihnen auch einiges Interesse an der christlichen Kunst und ihren Vertretern beizubringen, wodurch überhaupt eine ausgiebigere Pflege der edlen Kunst, auch der guten Profankunst, in unseren Kreisen angebahnt würde. Wenn sich die Katholiken der von einem christlichen Adel durchdrungenen Kunst nachhaltig annehmen, heben sie nicht allein die wirtschaftliche Lage, sondern ebensosehr den geistigen, versittlichenden, bildenden Einfluß des so wichtigen christlichen Künstlerstandes und dienen dem ganzen Volke. Besitzt Deutschland eine hervorragende und starke christliche Künstlerschaft, so wird das Ausland wie ehedem zu unseren Künstlern kommen, Ehre und Geld werden in das Land fließen; was uns aber noch tausendmal höher gelten muß, das ist, daß durch eine von christlichem Geiste getragene Kunst unser Volk in der christlichen Kultur gefestigt, in Glaube und Sitte gehoben wird. Das walte Gott!

EIN ABENDMAHLSBILD IN ST. GEORGEN BEI DIESSEN

Von JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN

Als ich vor einigen Wochen mit dem bayerischen Generalkonservator Dr. Hager einen Besuch in Diessen machte, sahen wir uns auch die Kreuzkapelle, die am Rand des Ortes St. Georgen liegt, an.

Zum Erstaunen Hagers fand sich dort ein Deckengemälde des 18. Jahrhunderts, das im bayerischen Inventarisationswerk nicht erwähnt wird. Da es neben hoher künstlerischer Qualität auch von besonderem ikonographischem Interesse ist, so möchte ich die Aufmerksamkeit der Freunde christlicher Kunst und christlicher Künstler darauf lenken. Leider gibt es natürlich bis jetzt keine Photographie. Auch dürfte eine solche nicht ganz leicht zu machen sein. Ich muß mich hier also auf eine Beschreibung beschränken.

Dargestellt ist die Einsetzung des Allerheiligsten Altarssakramentes. Als Mitte des ganzen Bildes sitzt Christus auf einem Stuhl vor dem Tisch, so daß er schon an und für sich erhöht wirkt. Sein Antlitz ist von Hoheit erfüllt. Er bricht gerade das Brot. Neben ihm steht noch die Schüssel mit Wasser, in der das Tuch liegt. Er hat also eben die Fußwaschung beendigt. Ihm naht sich barfüßig in demütiger Haltung mit gefalteten Händen der Apostel Petrus. Die übrigen Apostel sind in geschickter Gruppierung hinter dem Tisch angebracht. Einer von ihnen hält eine brennende Kerze in der Hand. Was dieses für eine Bedeutung hat, weiß ich nicht. Über dem Tisch hängt ein Kronleuchter mit brennenden Kerzen. Rechts von dem Heiland (vom Beschauer aus betrachtet) erblickt man eine Säule, vor der Judas mit entsetzt ausgestreckten Händen steht. Links ist das Bild mit einem Vorhang abgegrenzt.

Das Ganze ist eine außerordentlich geschickte Komposition. Christus ist dadurch, daß er auf einem erhöhten Stuhle sitzt, deutlich als Mittelpunkt bezeichnet. Alle Linien laufen auf ihn zusammen. Als zweitwichtigste Figur ist Petrus herausgehoben und ordnet sich dabei so gut dem Heiland unter. Auch der Farbenzusammenklang ist gut. Ganz besonders zeichnet das Bild sich aber durch eine tiefreligiöse Empfindung aus. Leider hat der Künstler seinen Namen nicht verzeichnet. Vielleicht läßt er sich aber noch durch archivalische Forschungen feststellen. Suchen möchte ich ihn im Umkreis des Augsburgers Bergmüller, der ja die alte Klosterkirche in Diessen ausgemalt hat. Wie er auch heißen mag, in dem Abendmahl hat er eine gute, vorbildliche Leistung echt religiöser Kunst vollbracht.

KRIEGEREHRUNGEN

Bei der Herstellung von Denkmälern, die unseren gefallenen Kriegern und dem Andenken an den Krieg gewidmet sind, dürften nicht selten Mißgriffe vorkommen. Die Aufklärungen, die wir seit dem Beginn des Krieges immer wieder gaben, scheinen über den Kreis unserer Freunde nicht genugsam hinauszuwirken. Deshalb ersuchen wir die letzteren um folgendes:

1. Weisen Sie Ihre Bekannten unverdrossen auf unsere Darlegungen über Kriegerdenkmäler und auf die zahlreichen, mannigfaltigen Abbildungen von ausgeführten Denkmälern und Entwürfen zu solchen hin, wie sie sowohl in der »Christlichen Kunst«, als auch im »Pionier« erschienen. Verweisen Sie insbesondere auf Heft 7 des XI. Jahrganges der »Christlichen Kunst« (1. April 1915), wo die Frage unter Zugrundlegung von 100 Abbildungen erschöpfend behandelt ist, ferner auf Heft 1 vom VII. Jahrgang des »Pioniers« (1. Oktober 1914), wo wir unter dem Titel »Krieg und christliche Kunst« als erste die Wege zur richtigen Förderung der Angelegenheit gewiesen haben. Die Aprilnummer der »Christlichen Kunst« von 1915 ist als Sonderdruck erschienen und von der Ges. f. christl. Kunst (München, Karlstr. 6) zu beziehen.

2. Streben Sie die Errichtung von künstlerischen Denkmälern mit christlich religiösen Motiven an.

3. Suchen Sie zu verhindern, daß Leute, die



FRIEDRICH STUMMEL

BILDNIS DES PASTORS SAVELS AN DER APOSTELKIRCHE ZU KÖLN

Text S. 8



FR. STUMMEL DIE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS
Ölgemälde von 1894. — Text S. 8

höchstens erträgliche Handwerker sind, aber keine künstlerische Ausbildung besitzen, die Arbeiten, welche Künstlern gebühren, an sich reißen. Denn hier handelt es sich nicht um eine gerechte Berücksichtigung der »einheimischen Geschäftsleute«, sondern um das Ansehen der christlichen Kunst, der Katholiken und nicht zuletzt des Klerus, auch um eine nicht zu duldende Konkurrenz des Geschäftsmannes mit dem Künstler.

4. Teilen Sie jedermann mit, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst durch einen Ausschuß von 6 durch die christliche Künstlerschaft aufgestellten Künstlern und 2 Geistlichen in allen einschlägigen Fragen unentgeltlich und uneigennützig fachmännischen Rat und Aufschluß gibt (Adresse: Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstr. 6).

5. Warnen Sie vor der Verschwendung des vorhandenen Geldes auf teuere Rohmaterialien, die alles Geld verschlingen, so daß die Kunst leer ausgeht, während doch nur sie einem Denkmal geistige Werte verleiht. Bei den ungeheueren Preisen der Rohmaterialien, besonders des Steines, soll in der Regel auf Denkmäler geringen Umfanges, aber künstlerischer Prägung, Bedacht genommen werden. Erinnern Sie daran, daß der Künstlerstand so schwer wie kaum ein anderer unter der Teuerung leidet. Die Kosten der Malutensilien sind ungeheuerlich gestiegen, die Preise brauchbaren Holzes, der Steine, des Gußmaterials haben eine unsinnige Höhe erreicht, das Hilfspersonal des Bildhauers und Architekten verlangt eine nicht geringe Entlohnung, wie sie der Künstler selbst nicht entfernt erzielt. Seine Lebensmittel, seine und seiner Familie Kleidung und Wohnung erhält der Künstler nicht billiger als die übrigen Volkskreise. Während alle anderen Stände, die von ihrem Berufseinkommen leben, dieses der Teuerung anzupassen in der Lage waren, will man nicht selten dem Künstler kaum jene Preise zubilligen, die er schon vor dem Kriege als ungenügend empfand.

S. Staudhamer

DER SIEGER DES MICHEL ANGELO[1])

In Zweifels Herbheit stockt sein stolzer Sieg,
Er fühlt das Zucken blut'ger Riesenglieder.
Aus einem Feind erstehen tausend wieder,
Aus jedem Sieg erwächst ein neuer Krieg —
Und hinter dem in Staub Getretenen harrt
Der dunklen Zukunft klagevolle Weite,
Als ob ein Rächerschicksal drohend schreite,
Weil ihm der kühne Sohn zerschmettert ward.
Dies ist der Weg zu der Vollendung nicht,
Der Kranz des Friedens will sich so nicht schließen,
Aus Blut und Tränen Blut und Tränen sprießen —
Das schrieb er seinem Sieger ins Gesicht.
Was frommt der Kampf, da kämpfen endlos ist?
Ach, unsre Seele ganz gestellt auf Lieben,
Wird wie ein dürres Blatt im Streit zerrieben.
O Fluch des Kain, der ew'ge Bruderzwist!
Drum gab er seinem Sieg die Schwermutsbrau,
Und grub ihm um den Mund die bittre Trauer,
Und goß ins Herz ihm wehe Zukunftsschauer
Und ew'ger Unrast martervolle Schau.

M. Herbert

MITGLIEDER-VERSAMMLUNG

Die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurden zur 17. ordentlichen Mitgliederversammlung in München eingeladen.

Am Montag den 18. Oktober findet eine Begrüßungsfeier statt. Am Dienstag den 19. Oktober ist um 8 Uhr früh eine Heilige Messe. Um 9 Uhr beginnt die Sitzung der Mitglieder. Den Hauptgegenstand der Beratung und Beschlußfassung wird der Antrag auf Änderung des § 7 der Satzungen bilden.

[1]) Giuliano de'Medici in der Grabkapelle an S. Lorenzo in Florenz. D. R.



Matthäus Schiestl 3269 GFCKM, GERMANY

LUX ORTA EST JUSTO, ET RECTIS CORDE LAETITIA. Ps. 96, 2.



OTTO ZEHENTBAUER WEIHNACHTSKRIPPE

OTTO ZEHENTBAUER

Von W. ZILS-MÜNCEEN

(Abb. S. 29—41)

Krippenkunst — alte und doch immer wieder neue Kunst! Man hält das Thema seit Jahrhunderten für schier erschöpft, und doch tauchen immer wieder neue Variationen, neue Gedanken auf. Die ehemalige Volkskunst hat scheinbar nichts mehr Neues zu bieten, der Brunnen der Phantasie, aus dem heraus das Volk seine reizenden Schöpfungen gestaltete, ist dem völligen Versiegen nahe. Eine durch Vereine aufgepäppelte Volkskunst bietet uns aber keinen Ersatz, ebensowenig wie etwa das von irgendeinem »Volkstrachtenerhaltungsverein« gezüchtete Tragen der Kluft aus vergangenen Zeiten an den Sonntagen, während zur Werkeltagsarbeit der Landmann zur abgetragenen städtischen Kleidung greift. Und, wo die volkstümliche Krippenkunst noch schnitzt, eignet ihr auch meist schon industrieller Charakter. Der Bildhauer beschäftigt sich daher erfreulicherweise in den letzten Jahren wieder mehr wie früher mit der Krippe und bietet einen einwandfreien individuellen Ersatz gegenüber der »Volkskunstindustrie«. Man darf dabei daran erinnern, daß mit der Krippenkunst weiter zurückliegender Zeiten die besten Künstlernamen Italiens und Deutschlands besonders seiner südlichen Teile verknüpft sind.

Bedeutungsvolle und anmutige Bilder in anerkennenswerter Ausführung schuf der Bildhauer Otto Zehentbauer (München-Feldmoching), der sich neuerdings die Herstellung künstlerischer Weihnachtskrippen zum Betätigungsfeld erkor.

Zehentbauer, am 27. August 1880 zu Landshut geboren, zeichnete und schnitzte seit der frühesten Jugend. In der Volksschule galt er als einer der besten Zeichner und getreu dem damaligen Ideal, steckte man den Jungen in



OTTO ZEHENTBAUER KRIPPE FÜR DIE STADTKAPELLE ZU ARNSBERG (WESTFALEN)

Text S. 35



OTTO ZEHENTBAUER KRIPPE (DETAIL)

Landsberg a. d. Warthe



OTTO ZEHENTBAUER KRIPPE (SKIZZE)



OTTO ZEHENTBAUER TEIL EINER KRIPPE

Vgl. Abb. S. 30 oben



OTTO ZEHENTBAUER — TEIL EINER KRIPPE

Zu Abb. S. 30 unten



OTTO ZEHENTBAUER — DIENER MIT KAMEL

Zur Anbetung der Könige





OTTO ZEHENTBAUER HIRTE



OTTO ZEHENTBAUER HIRTE



OTTO ZEHENTBAUER DIENER MIT PFERD

Zur Anbetung der Könige


OTTO ZEHENTBAUER — KRIPPE IN DER STADTPFARRKIRCHE ZU ERLANGEN

ein Atelier für kirchliche Kunst zur Ausbildung. Diese fand tatkräftige Unterstützung in dem gleichzeitigen Besuch der Modellierklasse in der Realschule und die wichtige Ergänzung in der Tätigkeit als Gehilfe bei einem Landshuter Bildhauer. Dies alles genügte dem strebsamen Kunstbeflissenen nicht und so ging er 1902 für zwei Jahre an die Kunstgewerbeschule in München. Die Professoren Pruska und Wadere waren hier die Lehrer. Zur Krönung der Ausbildung, wie sie sich selten ein Künstler aneignet, ging Zehentbauer im Jahre 1904 an die Akademie der bildenden Künste zu München, wo er während sieben Jahren die Klasse von Prof. Balthasar Schmitt besuchte.

In diese Zeit fällt ein noch im Besitze des Künstlers befindlicher holzgeschnitzter Johannes d. T. (1910) und eine Madonna mit Kind, die die Deutsche Gesellschaft für christl. Kunst ankaufte (Abb. S. 38). 1911 schuf Zehentbauer einen Christus am Kreuz in dreiviertel Lebensgröße (Bronze) für den Friedhof zu Scheppach (Abb. S. 41). Als weitere bedeutsame Werke wären noch zu nennen der Hochaltar für die Stadtpfarrkirche in Landsberg a. W. (Abb. S. 37 und S. 39) aus Offenstetter Kalkstein und der Nonnosusaltar für den Dom zu Freising (Abb. S. 40) in Stuckausführung von 1915.

Im September des letztgenannten Jahres erfuhr die Tätigkeit eine Unterbrechung durch den Kriegsdienst im Felde. Nach der Rückkehr im Jahre 1918 griff Zehentbauer auf seine Krippenideen zurück, die er erstmals im Jahre 1912 nach deutscher Art in oberbayerischem Charakter in der Stadtpfarrkirche in Erlangen verwirklicht hatte. Orientalische Auffassung verät die ein Jahr darauf entstandene Krippe für die Pfarrkirche in Landsberg a. W. (Abb. S. 35). 1914 entwarf er die Weihnachtskrippe für die Kirche in Stoppenberg mit 50 cm hohen holzgeschnitzten Figuren und 1919 jene für die Stadtkapelle in Arnsberg in Westfalen (Abb. S. 30 und S. 31). Die mittelalterliche Auffassung herrscht hier vor. Hand in Hand

mit diesen öffentlichen Darstellungen der Geburtsstätte Christi bildete Zehentbauer verschiedene kleinere Krippen für die Privatzwecke der Familie und trug dazu bei, die Sitte des wertvollen »Kripperl« und die reine Freude an ihm im Bürgerhaus, wie sie noch unsere Großeltern kannten, wieder zu beleben und verriet also seine angeborene künstlerische Veranlagung.

Zehentbauer entwirft nicht nur die Modelle für seine Krippen, sondern schnitzt nach gutem altem Vorbild seine Figuren in Holz auch selbst. Der Hintergrund wird bemalt. Das Terrain besteht aus Holz, die Berge und andere Motive sind aus Masse kaschiert, so daß sie jederzeit herausgenommen und wieder zusammengestellt werden können. Er entwirft seine Krippen mit Hintergrund im Maßstabe von 1 : 10, so daß man bereits im kleinen die Ausführung im großen bemerkt. Soviel vom Handwerklichen aus Zehentbauers Werkstatt.

Zur Beurteilung seiner Kunst möchten wir schließen mit den Forderungen, die Dr. Hager in seinem Werk über die »Weihnachtskrippe«[1]) an den Krippensammler und Krippenkünstler stellt, da sie uns bei Zehentbauer Verwirklichung gefunden zu haben scheinen. Hager nämlich schreibt: »Aber das darf ich sagen, daß eine große Liebe zur Natur dazu gehört, ein schlichtes und frohes Gemüt, das mit der Volksseele wie mit den Kindern fühlt, ein feines Kunstempfinden, das die Spreu vom Weizen sondert, ein entwickelter Sinn für Architektur, ein künstlerisches Gestaltungsvermögen, das den entsprechenden landschaftlichen Boden für die einzelnen Szenen schafft und die Figuren in lebendiger und künstlerisch vollendeter Weise stellt.«

[1]) Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum von Dr. Georg Hager. München 1902. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., in München. — Das prächtig ausgestattete, reich illustrierte, gediegene Werk ist eine passende Weihnachtsgabe. Die Red.



OTTO ZEHENTBAUER — KRIPPE IN LANDSBERG A. D. WARTHE. VGL. DIE DETAILS S. 30 UNTEN U. S. 32. — *Text S. 34*

DAS MYSTERIUM DER JUNGFRAU

ZU GRÜNEWALDS SYMBOLIK IM ISENHEIMER ALTAR

Von JOS. WALTER

Die außerordentliche Wirkung, die Grünewalds Meisterwerk auf denjenigen ausübt, der sich in seltenen Augenblicken in die Farbenglut und in den Festesrausch des Meisters hineinversenken darf, muß ihre Erklärung tiefer als in stilkritischen Erörterungen und enthusiastischer Begeisterung suchen. Ein Werk, das in einem geistig so hoch stehenden Milieu geschaffen ist und dem Bildprogramm nach auf uralter Tradition beruht, muß auch in der Literatur analogen Äußerungen begegnen, die nicht so sehr als vollständige Kommentare, sondern eher als Hilfsmittel zur Erklärung mancher darin enthaltenen Rätsel dienen können.

Solcher Rätsel bietet der Isenheimer Altar eine ganze Reihe und wer sich in der hochmittelalterlichen und späteren Symbolik umsieht, wird bald zu dem Resultate kommen, daß zumal die Kunsthistorie, wenn sie Wissenschaft sein will, unbedingt die theologisch-symbolische Literatur als einen Hauptzweig der mittelalterlichen wissenschaftlichen Mentalität berücksichtigen muß, und daß in letzter Linie die Gesetze dieser Wissenschaft — und es ist eine Wissenschaft — nicht in den Produkten des Meißels und Pinsels als solchen, sondern in den programmatischen Enzyklopädien der Symboliker und Liturgiker zu suchen sind. Angefangen mit Origenes und herauf bis zu Männern wie Honorius Augustodunensis, Sicardus, Beleth, Durandus, Vinzenz von Beauvais, mit eingeschlossen die Titulidichter Paulinus von Nola, Ekkehard IV. von St. Gallen, Hildebertus Cenomanensis und herab über die Renaissancezeit zu Michelangelo in die Barockzeit hinein, herrscht eine konstante Entwicklung auf dem reichen, oft allzureich bewachsenen Gebiet der kirchlichen Symbolik.

Es erscheint daher als eine selbstverständliche Tatsache, wenn wir in dem Riesenwerk des Isenheimer Altars Rätseln, ja Spitzfindigkeiten begegnen, die im Geiste jener Zeit begründet und deren Lösung in der zeitgenössischen oder älteren oder auch jüngeren Literatur zu suchen ist. Einmal angenommene und liebgewonnene Typen kehren zwar in der Literatur und im Bilde immer wieder, zeigen aber oft eine merkwürdige Umbildung, daß spätere findige Köpfe allzuleicht neue Beziehungen und Bezeichnungen herausfinden.

Jener Gegenstand nun, der im Isenheimer Altar am unscheinbarsten ist, aber doch als Ausgangspunkt einer reichen symbolischen Deutung betrachtet werden muß, ist das kleine Kristallgefäß, das im Bilde des sogenannten Engelkonzerts vor der verklärten Jungfrau steht. Klein wie ein Schlüssel öffnet es die geheimnisvolle Pforte und mit ihr den ganzen symbolischen Farbenzauber, und nicht bloß in diesem Bild sondern auch in der Auferstehung Christi. Dies ist nicht zuviel gesagt, wenn wir den merkwürdigen Quellen nachgehen, aus denen Grünewald und seine Zeit mittelbar oder unmittelbar schöpfen konnten und die uns eine so auffallende Lösung geben.

Schon in unserem Aufsatze: Der deutsche Malerfürst Matthias Grünewald im Februar-Märzheft 1919 dieser Zeitschrift konnten wir auf die Verse hinweisen, die dem Marienleben des Karthäuserbruders Philipp aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entnommen waren. Der betreffende Passus lautete:

»Do si irs reines Kindes gnas
Wand als diu Sunne durch daz Glas
Schint; es blibet unzebrochen.«

Die Anwendung des Kristallglases als Symbol der unversehrten Reinheit Mariens ist in diesen Versen nicht in ihrem vollen Umfang durchgeführt, da nichts anderes gesagt ist, als: So wie das Glas den Sonnenstrahl durch seine Wände gehen läßt, ohne zu zerbrechen, so ging auch die Sonne Christus durch den Schoß Mariens, ohne ihre Jungfräulichkeit zu verletzen. Eine ausführliche Deutung des Kristallgefäßes und seiner Eigenschaften findet sich nun in den Gedichten des neben Adam von St. Victor größten Hymnendichters des Mittelalters, Hildebert von Lavardin (Bischof von Le Mans-Cenomanensis † ca. 1133). Seine vielseitige Bildung, seine Formgewandtheit und sein wirklich poetisches Genie wußte auch die sprödesten und undankbarsten Themata der symbolischen Distinktionen in ein gefälliges Gewand zu kleiden. Ihm entnahm auch die ca. 50 Jahre später schreibende Äbtissin vom Odilienberg, Herrad von Landsberg, einige Gedichte für ihren Hortus Deliciarum; besonders das etwa 900 Verse umfassende Gedicht: Liber de sacra Eucharistia Hildeberts bietet mehrfache, oft überraschende Anhaltspunkte für die uns beschäftigende Symbolik bei Grünewald. Ohne dabei, wie schon bemerkt, auf eine direkte Beeinflussung schließen zu wollen, müssen wir sagen, daß die symbolisch durchtränkte Atmosphäre, in welcher Grünewald arbeitete, uns in demselben Lichte erscheint, wie sie das 12. Jahrhundert schuf, nur in ausdrucksvollerer Weise.

Es ist nun interessant zu sehen, wie der



OTTO ZEHENTBAUER HOCHALTAR FÜR LANDSBERG A. D. WARTHE

Vgl. Abb. S. 39. — Text S 34

Maler das an sich undankbare Thema der theologischen Spekulation verwertet und in einer Weise fruchtbar macht, wie es eben nur einem Grünewald gelingen konnte.

Von Hildebert kommen zwei Gedichte in Betracht, die wir hier im Originaltext mit der wörtlichen Übersetzung folgen lassen. Die Zitation geschieht nach der nach Beaugendre sich richtenden Ausgabe in der Migneschen Patrologie Bd. 171, col. 1406. Unter den Carmina miscellanea steht das erste unter Nr. LI:

De partu Virginis.

Sol, crystallus, aquae dant qualemcunque figuram
Virginei partus, aedificantque fidem.
Si tinguatur aquis, et soli subjiciatur,
Scintillas praefert integer ille lapis.
Si bene cuncta notes, aqua, sol, crystallus et ignis
Sunt Flamen, Verbum, Virgo, Deusque puer,
Flamen aquae, Verbum soli, Virguncula gemmae,
Stirps igni quadam conditione coit.
Flamen aqua est, quia lavit eam; Verbumque supernum
Sol, quia non violat, sed tamen intrat eam.
Virgo lapis, quia Virgo parit; Puer unicus, ignis;
Nam virtute micat, lumine corda replet.
Sic umbra Flamen, ingressu caelibe Verbum
Virgo fiet, soboles carne Deoque simul.
Conficiunt cataplasma novum, quo vita sepultis,
Virtute et mente moribus ordo redit[1]).

Das heißt: »Sonne, Kristall und Wasser geben ein mannigfaltiges Bild von der jungfräulichen Geburt und erbauen den Glauben. In das Wasser getaucht und der Sonne ausgesetzt, erzeugt jener Edelstein Feuerfunken und bleibt

[1]) Die folgenden vier Verse sind bei Migne als in den meisten Handschriften fehlend in Klammern gesetzt, während obiges Gedicht »in aliis multis mss.« vorkommt.
[Hoc aperit tumulos, hoc agmina sacra refundit,
Hoc supplet casum terra, gehenna, polus.
Ad coelos hinc subsilient, cuius ossa, medullae
Hoc animam carni reddet, utrique Deum.]



OTTO ZEHENTBAUER MADONNA

Text S. 34

doch unversehrt. Merke dir nun alles wohl: Sonne, Kristall und Feuerfunken bedeuten den Hl. Geist, das Wort, die Jungfrau und den göttlichen Sohn. In bestimmte Beziehung tritt der Geist mit dem Wasser, das Wort mit der Sonne, die Jungfrau mit dem Edelstein, der Sohn mit dem Feuerfunken. Der Geist ist das Wasser, weil er es reinigt [1]), das himmlische Wort ist die Sonne, die ohne zu verletzen, in dasselbe eindringt. Die Jungfrau ist der Edelstein, weil sie als Jungfrau gebiert (= wie der Kristall Funken erzeugt). Der einzige Sohn ist der Feuerfunken, denn er erglänzt in seiner Kraft, mit dem Licht erfüllt er die Herzen. So wird die Jungfrau sein der Geist durch die Überschattung, das Wort durch die geschlechtslose Empfängnis und dazu noch die Nachkommenschaft durch den Gottmenschen. Daraus entsteht ein neues Mittel zum Heil, durch das für die Toten das Leben, für die Sitten Ordnung durch Tugend und (gesunden) Geist ersteht.«

Ein weiteres Gedicht mag wegen seiner ähnlichen Symbolik hierhergesetzt werden. Es steht col. 1390.

De partu Virgineo.

Sol, nubes et aqua coelestis luminis irim
Conficiunt; partum Virginis ista notant.
Sol deitas, nubes carnis species, aqua sanctus
Spiritus est, Iris stella Maria maris.

Das heißt: »Sonnenstrahl, Wolke und Wasser bilden zusammen den Regenbogen des Himmelsgestirnes. Das ist ein Bild der jungfräulichen Geburt. Die Sonne ist die Gottheit, die Wolke die Menschheit, das Wasser der Hl. Geist, der Regenbogen ist Maria der Meeresstern.« In diesen zwei Gedichten sieht man die Absicht des Dichters bzw. seiner Zeit, aus komplizierten Naturvorgängen nach den damaligen Anschauungen, das Mysterium der jungfräulichen Empfängnis durch die Überschattung des Hl. Geistes und aller folgenden Erscheinungen dem christlichen spekulierenden Gemüte näher zu bringen. Welches nun auch die Abwandlungen und weiteren Ausdeutungen dieses Abschnittes der Heilsgeschichte zwischen dem 12. und Anfang des 16. Jahrhunderts sein mochten, so erkennen wir doch auf den ersten Blick, daß die tiefsinnige Symbolik des Kristallgefäßes, das bei Grünewald die Form eines venetianischen Glases hat, Anwendung fand. Zwar redet Hildebert von einem Kristall als Edelstein und nicht von einem Behälter aus Glas, doch ändert dies an der Symbolik nichts, wie dies sich ja auch schon aus den zitierten Versen des Bruders Philipp ergibt.

Trifft nun diese Symbolik bei Grünewald zu, dann erstrahlt für uns das bisher als »Engelkonzert« bezeichnete Bild auch in anderem Lichte, denn die Kringel des geheimnisvollen Glases beleben das Verständnis des sonst so unzugänglichen Bildes. Derselbe Vorgang, der vom Dichter in der Natur beobachtet wird, arbeitet der Maler bis ins einzelne konsequent durch: Das mit Wasser gefüllte Glas ist Maria »voll der Gnade« des Hl. Geistes; wie es ist sie dem Lichte der himmlischen Gnadensonne ausgesetzt, in deren Glut ihr Antlitz schwimmt, der Materie ent-

[1]) Vgl. Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus sancti im Ritus der feierlichen Wasserweihe.



OTTO ZEHENTBAUER KREUZIGUNGSGRUPPE

Relief. Vgl. Abb. S. 37

rückt. Wie der durchgehende Sonnenstrahl das Gefäß nicht verletzt, so ist Maria als das Vas spirituale, honorabile und insigne devotionis — welche Ausdrücke aus der Lauretanischen Litanei hiermit in neues Licht gerückt erscheinen — in Andacht und Verzückung wiedergegeben, wie kindlicher und reiner die Kunst noch nie eine Jungfrau dargestellt hat. Merkwürdig genau gesellt sich hierzu der Text, den P. Picinelli in seinem Mundus symbolicus (Köln 1680) S. 15 gibt, wenn er von der Sonne spricht: Ita quoque Maria virgo sole divino gravida, tam immodicum è vultu splendorum diffundit, ut intuentium oculi in eam defixi hebescerent, et nonnisi aegre Virginem agnoscerent. . . d. h. »Von dem Antlitz der Jungfrau, die die göttliche Sonne in ihrem Schoße trug, geht ein so ungewöhnliches Licht aus, daß die Augen der auf sie Schauenden erblinden und die Jungfrau nur mit Mühe erkennen.« Desgleichen spricht derselbe Autor S. 690 s. v. Crystallus: Candor illaesus. Opportuno tamen hoc Emblemate demonstrabis, purissimum uteri virginei candorem, tametsi Verbi Incarnati, ceu Solis aeterni, radiis penetratum, nihil omnino vitii sustinuissi, d. h. »Mit dem Spruche Fleckenloses Licht bezeichnet man wohl treffend den reinsten Glanz des jungfräulichen Leibes, der obschon von den Strahlen des eingeborenen Wortes (Sohnes) gleich der ewigen Sonne durchdrungen, auch nicht die geringste Trübung erlitt.« Die Gestaltung des Unterleibes läßt, wie auch Schmid bemerkt, die Freude des mütterlichen



OTTO ZEHENTBAUER — NONNOSUS-ALTAR

Dom in Freising. — Text S. 34

Ereignisses bevorstehen[1]). In diesem Augenblicke ist also Maria ein novum cataplasma, ein neues Heilmittel für die Menschheit. Die Wirkungen desselben zeigen sich in der Neugestaltung der Schöpfung im Himmel auf

[1]) Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von M. G. 1911, S. 152; auf S. 153 sagt der Vf., daß H. Koegler im Repertorium für K. W. XXX, S. 314 (1907) schon auf die symbolische Bedeutung des Kännchens aus venetianischem Glas hingewiesen hat. Dieses konnte indes seine konsequente Ausdeutung nicht erfahren, denn wenn es bezeichnet wird als »Symbol der unbefleckten Empfängnis und der jungfräulichen Geburt« so sehen wir, daß Koegler wie Schmid über das katholische Dogma der unbeflekten Empfängnis wenig unterrichtet sind, sonst würde dieses mit der klaren Symbolik des Glases, die doch a priori angenommen wird, nicht in Zusammenhang gebracht werden. Die Unklarheit bei den Kunsthistorikern beruht auf der Verwechslung der Legende des Zusammentreffens Joachims und Annas unter der goldenen Pforte und der Überschattung der Jungfrau durch den Hl. Geist.



OTTO ZEHENTBAUER KRUZIFIXUS
Friedhofchristus in Scheppach bei Jettingen (Schwaben). — *Text S. 34*

Erden und unter der Erde. (S. die vier letzten Verse des ersten Gedichtes.)

Nun verstehen wir diesen merkwürdigen Glorienschein um das Haupt der Jungfrau. Es ist die Sonne Christus selbst, die aus ihr leuchtet und wir vermuten auch schon die Bedeutung der weniger intensiven und blau phosphoreszierenden Gloriolen der Engel in der Halle. Auch sie, die agmina sacra, werden neu umgestaltet. Der Mundus symbolicus führt hierzu zwei Stellen von Beda und Origenes an, die das Gesagte illustrieren. Bei der Besprechung der Symbolik der Sonne heißt es S. 19: Deiparae, uterum gerenti, idem tribuit symbolum Aresius, mutato tamen lemmate: Et lumen circumquaque diffundit. Quod tamen rectius de Virgine pariente intellexeris; quia, authore Venerabili Beda (in cap. 11. Luc.). Omnis sanctorum Beatitudo de glorioso virginis utero processit. D. h. »Aresius gab der

schwangeren Gottesmutter die Symbolik unter Änderung des Spruches: All umher verbreitet sie Licht. Dies mag man wohl recht gut von der gebärenden Jungfrau verstehen nach dem Gewährsmann Beda Venerabilis, der da sagt: All die Herrlichkeit der Seligen geht vom glorreichen Schoße Mariens aus.«

Ob es sich der Mühe verlohnt, auf die merkwürdige Gestaltung mancher Engel und auf ihr Konzert einzugehen mag einstweilen dahingestellt bleiben. Es ist ja nicht zweifelhaft, daß man dafür auch Quellen angeben könnte. Musizierende Engel in der Gefolgschaft Mariens sind aber in der Kunst etwas Alltägliches. Wenn der auffällige Lichtschein um das Haupt Mariens der Widerstrahl der Sonne Christus ist, dann verstehen wir auch denselben Vorgang im Auferstehungsbilde, wo Christus mehr als sonstwo als Sonne des Lebens erscheint.

Anders steht es mit der köstlichen Halle, in welcher dieser geheimnisvolle Vorgang sich abspielt. Es dürfte nach dem bisherigen Ergebnis unserer Untersuchung kaum auf den Tempel Jerusalems oder das Symbol des Alten Testaments (Schmid S. 153) geschlossen werden können. Da Maria hier die Braut im höchsten Sinne des Wortes ist, wäre da nicht an ein Brauttor zu denken, wie solche an spätmittelalterliche Kirchen angebaut und reicher als die übrige Architektur verziert wurden? Zur Bereicherung des Festtagsschmuckes dient noch der innen angebrachte Teppich. Übrigens findet die Verkündigung links auch in einer Kapelle statt, abweichend von der sonstigen Darstellung in ihrem häuslichen Gemache!

Noch ist die Symbolik des Bildes nicht erschöpft. In seiner kompositionellen Anordnung dient als Übergang von der Architektur zum Landschaftsbilde der Feigenbaum, der in bestimmte Beziehung zu Maria gebracht wird. Auch diese Symbolik hat auf alter Tradition beruhend ihren Niederschlag im Mundus symbolicus gefunden. Daselbst heißt es S. 559: Ficus, florum vice, fructus producit; S. Ambrosio teste, Haec sola ab inito germinat poma pro floribus (Ambros l. 7. in Luc 6, 13). Unde lemmatis loco illam Siracidis sententiam pronuntiat; Flores mei fructus. Maria Virgo, fico longè felicior, illibato virginitatis flori, faecundae maternitatis fructum conjunctum habuit. »Der Feigenbaum bringt statt der Blüten gleich Früchte hervor, wie St. Ambrosius bezeugt: Dieser allein bringt von Anfang an statt Blüten Früchte. Daher gibt er an Stelle eines Spruches den Satz aus Sirach: Meine Blüten sind Früchte! Die Jungfrau Maria ist weit glücklicher als der Feigenbaum, da sie mit der dargebotenen Blüte der Jungfrauschaft die Frucht der vollkommenen Mutterschaft verband.« Auch hier stellen wir wiederum einen Zusammenhang zwischen einem merkwürdigen Naturprozeß und dem göttlichen Gnadenwalten im Wesen Marias fest, gewissermaßen ein anderer Kommentar für dieselbe Sache zur Stütze der Symbolik des Glases.

Auf Grund dieser Feststellungen können wir nun sagen, daß die übliche Bezeichnung »Engelskonzert« dem Inhalt dieses Bildes in keiner Weise gerecht wird, da sie weder äußerlich das ganze Bild erfaßt noch viel weniger den tiefen Gedanken, die Grünewald in dasselbe hineingelegt hat, entspricht. Wir möchten daher die absichtlich weite, aber doch — so glauben wir — treffende Bezeichnung vorschlagen: »Das Mysterium der Jungfrau«, wogegen die Ergänzung im Bilde daneben »Die Offenbarung der Gottesmutter« genannt werden könnte.

* * *

Als Ergänzung zu diesen Ausführungen möchten wir nur noch auf das zweite Gedicht Hildeberts hinweisen, das mit den Worten beginnt: Sol, nubes aquae . . . . Wem käme dabei nicht die Stuppacher Madonna in den Sinn? Hier sind ohne Aufdringlichkeit aber deutlich genug die mystischen Beziehungen gehäuft. Zu beiden Seiten der Madonna steht ein Feigenstrauch, vorn Lilien und Rosen in einem Blumentopf. Ob die Dreizahl der Lilienstengel eine Anspielung auf die Ägidius-Legende ist, mag dahingestellt bleiben[1]). Im Hintergrund links sieht man den Bienenstock und rechts die mächtige Iris, der Regenbogen, der zugleich der Jungfrau als Nimbus dient und sie als Schutzherrin mit dem etwas willkürlich behandelten Südportal des Straßburger Münsters (!) verbindet. Dieses prachtvolle Arrangement, auch diesmal eines Grünewald würdig, deckt sich mit der Symbolik unseres Gedichtes und mit der Gewohnheit des in alten Traditionen aufgewachsenen Meisters, der dieselben vertiefend selbständig von Grund aus durcharbeitet und so weiter überliefert. Wir möchten ihn bzw. seine Besteller hiermit von dem Anflug von Vorwurf rechtfertigen, den Schmid S. 155 ausspricht: »Bei Aufzählung all der Gegenstände, die Grünewald darstellen

[1]) Der in einer Einöde unweit Nîmes (Nemansus) als Gärtner lebende fromme Ägidius aus Athen erhält auf seine dreifache Frage, ob Maria vor, in und nach der Empfängnis gleich jungfräulich geblieben sei, eine dreifache bejahende Antwort, darin bestehend, daß bei jeder der drei in den Sand geschriebenen Fragen plötzlich eine Lilie wunderbarerweise aus dem dürren Sande hervorwächst. (Acta Sanctorum t I. Sept.)



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) PROJEKT ZU EINEM DENKMAL FÜR BÜRGERMEISTER DR. LUEGER

mußte, um dem Tiefsinn seiner Besteller Genüge zu tun, sollte man es kaum glauben, daß eine künstlerische Wirkung noch möglich war. Die mittelalterliche Symbolik ist auch oft genug ein spröder Stoff für die bildenden Künstler gewesen und hat oft dazu beigetragen, ihre Werke für die Nachwelt schwer verständlich zu machen.« Diese Worte, die sich ja fast allen Kunsthistorikern auf die Lippen drängen, sind aber mehr aus einer gewissen Verärgerung heraus zu verstehen, weil man jenen Kunstwerken die symbolischen Rätsel nicht leicht abringen kann, wie dies bei Grünewald und der mittelalterlichen Künstlerschaft überhaupt der Fall ist. Es bleibt dem Forscher eben nichts anderes übrig, als sich liebevoll



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) RELIEF AM LUEGER-DENKMAL
Symbolisierung des Baues der Wiener Hochquellenleitung. — Zu Abb. S. 43

in die Ideenwelt jener Zeiten zu versetzen, anstatt sie zu vergewaltigen und apodiktische Sentenzen auszusprechen, die dem ersten Ansatz einer ernsten Forschung nicht standhalten. In der Bewältigung theologischer Spekulationen ist Grünewald nicht minder Meister als in dem wunderbaren mystischen Farbenzauber, der sich logisch aus der Symbolik ergibt.

Trotz des Fortschrittes, den wir in der Erklärung des »Mysteriums der Jungfrau« verzeichnen zu können glauben, maßen wir uns nicht an, uns dem Genius Grünewalds bis zum vollen Verständnis genähert zu haben. Dafür ist er zu gewaltig, seine Zeit zu reich, von uns zu weit entfernt. Für das Verständnis seiner Symbolik möge aber eindringlich betont werden, daß es müßig ist, nach einem zeitgenössischen Literaturdenkmal zu suchen, indem wir etwa die bestimmte Vorlage für die Gemälde erkennen könnten. Dies wäre für jene Zeiten durchaus unpsychologisch gedacht; es handelt sich vielmehr darum zu versuchen, die Barke des Forschers im Strome der symbolistischen Traditionen, die sich durch die mittelalterlichen Jahrhunderte wälzen, mit sicherer Hand zu lenken.

DAS LUEGER-DENKMAL IN WIEN

(Abb. S. 43—47)

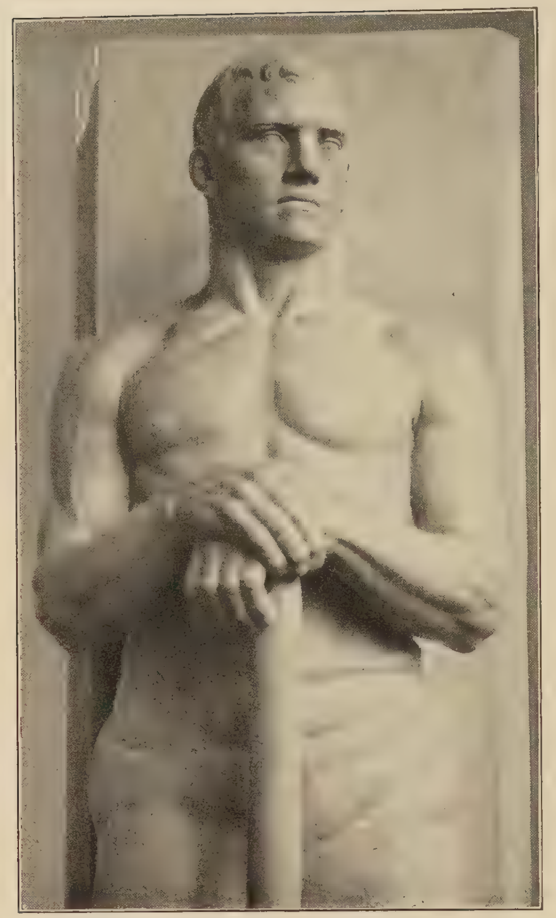
Als am 11. März 1913 der Tod den Wiener Bürgermeister Dr. Karl Lueger dahinraffte, war mit ihm nicht nur eine der interessantesten und politisch merkwürdigsten Persönlichkeiten des Österreichs der letzten fünfzig Jahre dahingegangen, sondern auch der größte und bedeutendste Bürgermeister, den Wien je besessen hat. Freund und Feind waren sich in der Anerkennung der großen Verdienste einig, die sich Lueger um seine Vaterstadt erworben und deshalb betrachtete man es als eine Selbstverständlichkeit, daß ihm Wien ein würdiges Denkmal errichte.



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) RELIEF AM LUEGER-DENKMAL
Symbolisierung der Schaffung des Wiener Wald- und Wiesengürtels — Zu Abb. S. 43

Ein im Jahre 1913 hierfür besonders gewähltes Komitee sollte entscheiden, welchem Künstler diese Aufgabe übertragen werden sollte. Seine Wahl fiel auf den Bildhauer Joseph Müllner, Professor an der Akademie der bildenden Künste, dem für seine Arbeit nicht nur der erste Preis zugesprochen, sondern auch die Ausführung des Denkmals übertragen wurde. Demjenigen, der sein künstlerisch ebenso schönes, wie geistvoll und vornehm erdachtes Modell gesehen hatte, war dieser Entscheid nicht überraschend. Der tiefe künstlerische Ernst, mit dem der geniale Meister jedes ihm gestellte Problem zu lösen pflegt, zeigt sich auch in seinem Lueger-Denkmal aufs glänzendste.

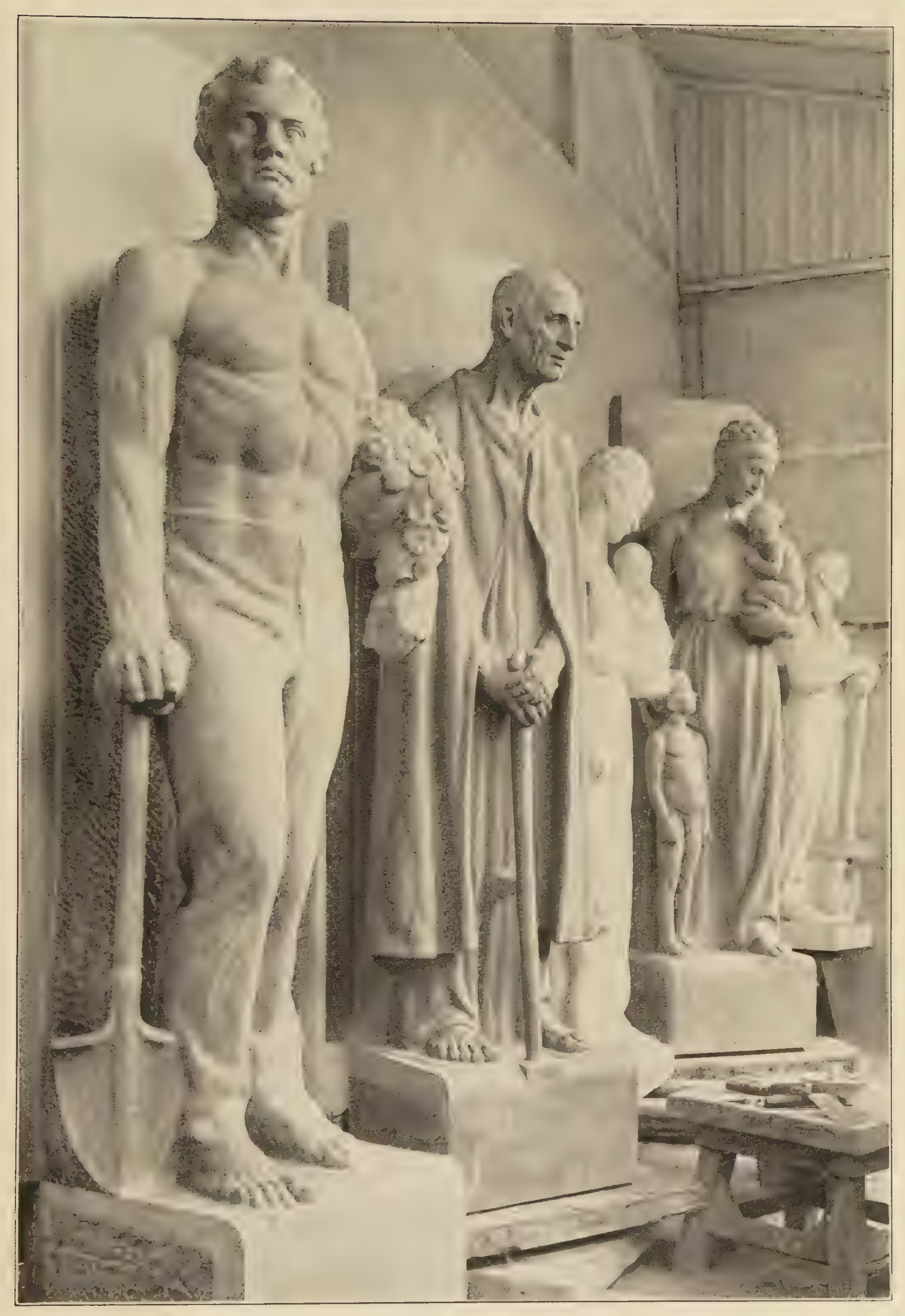
Nach Jahren eifrigen und mühevollen Schaffens ist des Künstlers Denkmal für Lueger nunmehr vollendet, leider läßt aber die augenblicklich Ungunst der Zeit nicht zu, mit der Aufstellung des Denkmals zu beginnen, das auf dem weitem, herrlichen Platz vor dem von Friedrich von Schmidt erbauten Wiener Rathaus den »Volksbürgermeister« der gesamten Einwohnerschaft vor Augen führen soll. Das Denkmal selbst weist von der Basis bis zum Gipfel eine Gesamthöhe von ungefähr 10 Metern auf, von welchen 4 auf die Figur Luegers entfallen. Dieser ist in einfacher Haltung dargestellt, die Hände leicht und zwanglos zur Brust geneigt und von sprechender Ähnlichkeit, ohne besondere Pose, geradeso wie er ungezählte Male seine Mitbürger begrüßte und zu ihnen zu sprechen gewohnt war. Den etwas ausladend gestalteten Sockel zieren an seinen Ecken vier prächtig gearbeitete Figuren, von denen jede über 2½ Meter mißt. Sie sind aus rötlichem Untersberger Marmor geschaffen und versinnbildlichen die bedeutendsten und wichtigsten Ziele Luegers. Die erste Figur, ein herkulisch wirkender Arbeiter mit dem Hammer neben einem mächtigen Rohre stehend (Abb. S. 46 und S. 47), versinnbildlicht



JOSEPH MÜLLNER ARBEITER
Zum Lueger-Denkmal. — Vgl. Abb S 47

die Schaffung der Wiener Hochquellenleitung, die Erbauung der städtischen Gas- und Elektrizitätswerke, in Verbindung damit die Reform der Straßenbeleuchtung, die zweite Figur, ein frischer Landmann (Abb. S. 43 und S. 47) von kernigem Aussehen die Schaffung des Wald- und Wiesengürtels, sowie die Errichtung der weitausgedehnten prächtigen Wiener Gärten- und Parkanlagen. Die dritte Figur stellt eine junge Frau mit zwei Kindern dar (Abb. S. 47) und verkörpert die städtischen Wohltätigkeitsanstalten, insbesondere die Witwen- und Waisenversorgung, die Errichtung von zahlreichen Kinderhospitälern. Die vierte Figur bildet ein würdiger Greis mit Stock und Mantel (Abb. S. 47) als Hinweis auf die Fertigstellung des neuen Versorgungsheimes für bedürftige Wiener Bürger in Lainz und die in Verbindung damit betätigte umfassende Reform der geschlossenen Armenpflege. Außerdem zieren das Denkmal vier hervorragend schöne Reliefs, deren Gestalten etwas unter Lebensgröße sind und die vorbesprochenen Motive von Luegers Tätigkeit in augenfälligen Interpretationen und künstlerischen Verkörperungen in sehr fesselnder Gestaltung weiter ausführen (Abb. S. 44 und 45). Bei der Schaffung dieser Reliefs findet sich vor allem die dem genialen Künstler eigene ideale Vorstellung, die nicht ruhte, ehe sie nicht eine erschöpfende, in allen Dingen klare Ansicht des darzustellenden Gegenstandes erfaßt hatte. In edler Formensprache, unter verständnisvollem Eingehen auf die Gesetze der Raumwirkung, in glücklicher Verschmelzung und Anpassung an alle in Betracht kommenden Einzelheiten und in menschlich großer Auffassung des Stoffes, hat Professor Müllner sein Lueger-Denkmal vollendet, dessen mächtige Gesamtwirkung sowohl wie die individuell glänzende Durchführung der Nebengestalten und der Reliefs noch spätere Generationen aufrichtig bewundern werden.

Bei diesem Anlaß soll aber auch noch einiger anderer hervorragender plastischer Werke Müllners gedacht werden, die allseitig größtem Interesse begegnet sind. Vor allem ist dies der im Auftrag der Stadt Mödling geschaffene »Friedensbrunnen«, dessen Schmuck aus drei Reliefs und zwei Adlern besteht; das Hauptrelief den »Frieden« symbolisiert ein Knabe mit Palmzweig und Taube, die Figur, wie das bei dem Künstler selbstverständlich ist, ein vortrefflicher Akt mit einer Stilisierung, welche im Wesen auf der für Müllners Schöpfungen bezeichnenden ausdrucksvollen Haltung beruht. Der in einer Nische sitzende Knabe blickt, die Augen mit den Händen beschattend, ins weite Land hinaus. Eine entzückende Plastik von keuscher anmutiger Schönheit ist sein »Schubertbrunnen« für das Schubert-Museum der Stadt Wien (Abb. S. 51). Ein jugendlich frisches Nixchen bildet die Hauptfigur, bei der die über die Achsel des Nixchens sich drängende Forelle an das bekannte Lied des gemütvollen Komponisten erinnert. Im Jahre 1911 schuf der Künstler in der überlebensgroßen Figur des nackten oder wie er auch bezeichnet wird, des Germanischen Reiters, eine überlebensgroße Bronzeplastik, die Eigentum der Staatsgalerie ist und als eine der reifsten und schönsten Schöpfungen des Meisters gilt. Von vorzüglichem Eindruck ist auch der Kopf eines Heldenjünglings zu einer Figur auf dem Sarkophag einer »Weihestätte« für gefallene Krieger (Abb. S. 49). Für diese Weihestätte erhielt Müllner vor zwei Jahren den ersten (Bildhauer-)Preis; die inzwischen eingetretenen katastrophalen Veränderungen werden aber dieses einzig schöne Projekt wohl für immer unausgeführt lassen. Als weitere besonders bemerkenswerte Arbeiten des Künstlers seien noch



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) FIGUREN AM SOCKEL DES LUEGER-DENKMALS

Vgl. Abb. S. 46. — Text S. 46



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) *Text unten* ORPHEUS-PLAKETTE

angefügt die halblebensgroße Bronzegruppe »Spiel«, ein junges Mädchen mit zwei Pantherkatzen darstellend, wofür er den Reichelpreis und später in St. Petersburg die Goldene Medaille erhielt. Müllners ernstes Streben nach neuerer und selbständiger Formulierung finden wir auch in seiner »Scherzo« betitelten Gruppe, die im Arenberg-Park zu Wien aufgestellt ist und gleichfalls eine männliche Figur, einen Zimbeln schlagenden Satyr mit zwei Panthern zur Wiedergabe hat. Es würde zu weit führen, auch nur den kleinsten Teil der von Müllner während seiner Künstlertätigkeit geschaffenen Skulpturen eingehender in diesen durch den beschränkten Raum gezogenen Grenzen zu würdigen, doch sei noch auf seine formvollendete Medaille zur Erinnerung an das 225jährige Bestehen der Wiener Akademie der bildenden Künste in Wien hingewiesen (Abb. S 48), welche den vollgültigen Beweis erbringt, daß der Künstler nicht nur ein Meister der Monumentalplastik ist, sondern auch für die vornehme Kleinkunst der Plakette das gleiche künstlerische Feingefühl verbunden mit auserlesener Technik zum Ausdruck bringt. Rich. Riedl.



JOSEPH MÜLLNER KOPF EINES HELDEN

Text S. 46

MÜNCHENER GLASPALAST 1920

I.

Die heurige Ausstellung im Glaspalaste gibt an Umfang mit ihren rund 2400 Nummern denen der früheren Jahre nur wenig nach. Sie wird sie völlig erreicht haben, wenn auch die Abteilung der »Neuen Secession« eröffnet sein wird. Wie gewöhnlich sieht man auch heuer in diesen Räumen sehr viele Malerei, reichliche Graphik mit einer mäßigen Menge von Bildhauerarbeiten, einer kleinen kunstgewerblichen Gruppe und spärlicher Architektur vereinigt. Was aber bisher nicht in solchem Maße zu finden war, das ist der Mangel an Werken, die einen tieferen Eindruck hinterlassen. Die Ausstellung wirkt müde, gedankenarm, produktiv nur betreffs der Menge. Kein Schritt ist gemacht worden, der neuen, höheren Zielen entgegenführt. Überall sieht man Stillstand. Auch bei jenen, die Wert darauf legen, sich absurd zu gebärden; sie tun doch schließlich nichts, als fortwährend sich selbst wiederholen und rechtfertigen damit den Verdacht, daß die Ideen, auf denen ihre Kunst aufgebaut ist, sich erschöpft haben, und daß der Expressionismus keiner weiteren Entwicklung mehr fähig sei: die heurige von den Expressionisten veranstaltete Ausstellung in Darmstadt bestätigt dies. Und dieser Umstand wiegt um so schwerer, als in Darmstadt die Beteiligung der Künstlerschaft zum wesentlichen Teile eine andere ist als in München. Der Münchener Glaspalast konnte wegen der Schwierigkeiten der Zeit, der hohen Transportpreise usw. in der Hauptsache nur aus München und dessen näherer Umgebung beschickt werden. Auswärtige sind wenig da, ein paar aus Berlin,



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) MUTTERGLÜCK

Hannover, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart usf., ganz vereinzelt aus Wien, ja einer aus Rom. Alle diese geben der Ausstellung keinen Charakter; vielmehr ist dieser ganz auf München gestellt. Zum großen Glück wäre es aber verkehrt, nach dem heuer im Glaspalaste zu gewinnenden Eindrucke, ein Charakterbild der gegenwärtigen Münchener Kunst konstruieren zu wollen. Es würde ein Bild von beunruhigender Dürftigkeit werden, würde der Vermutung weitere Nahrung geben, daß München als Kunststadt seine Rolle ausgespielt habe. Einen Teil der Schuld daran, wenn diese Auffassung sich zum schweren Schaden Münchens immer mehr befestigt, tragen jene Großen unter den Münchener Künstlern, die durch Ausstellen ihrer Werke den Ruf der Kunstzentrale retten könnten, und doch dies nicht bedenken, ihrer Führeraufgabe sich nicht erinnern, sondern zurückhalten, was vorbildlich, anregend, bedeutsam und Achtung fördernd wirken könnte. Daheim bleiben oder in die Kunstsalons sich zurückziehen, vielleicht weil man dort in etwas weniger gemischter Gesellschaft ist, das ist nicht das, was der Münchener Kunst weiterhilft. So kommt es, daß der heurigen Ausstellung im Glaspalaste jeglicher feste Punkt fehlt. Die christliche Kunst, von der in unserem zweiten Berichte die Rede sein wird, ist nicht ganz so übel daran, übrigens auch spärlich genug, jedenfalls vermag sie allein den Eindruck nicht

zu retten, zumal sie mit ihren wenigen Darbietungen einer mehr als zwanzigfachen Übermacht der Profankunst gegenübersteht.

Die Ausstellung besteht, soweit Werke der Malerei, Graphik und Bildhauerei in Frage kommen, aus drei Teilen: den Darbietungen der »Münchener Künstlergenossenschaft« einschließlich »Luitpoldgruppe« und »Bund«, denen der »Secession« und der jurylosen »Freien Kunstausstellung«. Zu der ersten, gleichzeitig weitaus größten dieser drei Abteilungen gehören mehrere Sondergruppen. Die allermeist zur Benutzung gelangten Motive sind die gewöhnlichen, der Welt der realen Erscheinungen und Ereignisse entnommen. Doch ist zu beobachten, daß gerade jene, denen man die stärkste Wirkung zutrauen sollte, diese am wenigsten zur Geltung zu bringen vermögen. Das war so schon während des Krieges, der ganz überwiegend nur illustrative Kunst gefördert hat, und, nachdem er vorüber ist, der vergeistigten nichts mehr geben wird. Das ist so auch jetzt mit den Ideen des politischen Umschwunges. Weder jener, noch diese können die Saiten der Kunst zum Tönen bringen, die Anteilnahme an beiden ist eine äußerliche, und so zeigt sich am besten und deutlichsten — denn die Kunst bleibt allzeit das getreue Spiegelbild des den Menschen und der Zeit innewohnenden Geistes — daß die Größe dessen, was wir in den letzten sechs Jahren nicht erlebt haben, sondern haben erleben müssen, in Wirklichkeit nur eine scheinbare, äußerliche, nicht auf dem Boden großer sittlicher Ideen erwachsene, von ihnen belebte gewesen ist. Nicht daran, daß die Saiten unserer Kunst schlaff geworden sind, liegt die künstlerische Erfolglosigkeit, sondern daß den die Zeit führenden Ideen Kraft und Fähigkeit fehlt, diese Saiten neu zu spannen. Man vergleiche damit, was die große französische Revolution der Kunst zu geben vermocht hat. Die heutige gibt ihr nichts. Vielmehr ist sie es, die von allerlei »Kunst« treibenden, Kunst verderbenden Elementen Gaben vom Geiste der Zuchtlosigkeit, vom Geiste engster, zersplitternder Selbstsucht empfangen hat.

Von der »Freien Kunstausstellung« ist nicht viel zu melden. In ihr haben sich zahlreiche Werke zusammengefunden, die innerlich und äußerlich wenig miteinander zu schaffen haben. Man sieht manche Rückständigkeit, daneben auch vielerlei, was der Mode des Modernismus und Übermodernismus folgt. Die künstlerische Beschaffenheit erheischt nur bei einer eingeschränkten Anzahl von Werken Beachtung. Um wenigstens von diesen ein paar zu erwähnen, nenne ich zwei in schönen goldbraunen Tönen gehaltenen Landschaften von J. R. Knobloch, ein Stilleben von M. von Bodenhausen, zwei tüchtige Landschaften von L. von Senger. Die Besprechung christlicher Kunstwerke wird noch einiger, zu dieser Gruppe gehöriger Leistungen zu gedenken haben.

Unter den malerischen und graphischen Darbietungen der Münchener Künstlergenossenschaft überwiegen wie immer bei weitem die landschaftlichen. Durch den Tod Fritz Bärs haben wir einen der ganz Großen verloren, die früher immer mit auf dem Platze waren und zum Ruhme unserer Glaspalastausstellungen aufs wesentlichste beitrugen. Was unter dem Einflusse seiner Art entsteht, etwa die Landschaften von K. Agthe oder T. Elster, vermag nicht für ihn zu entschädigen. Aber an tüchtigen Stilisten anderer Richtungen fehlt es doch nicht. So bieten K. O. Arends, A. Stagura, A. Müller-Wischin, A. Kapfhammer, Landschaften voll starken Empfindens, groß in der Vereinfachung. H. Urban bringt eine Reihe seiner großzügigen, eigenartig hellfarbigen, romantisch erfaßten Auslegungen südlicher Landschaftsmotive. Heimatliche Anregungen benutzen mit gutem Erfolge F. Bayerlein, der eine alte Stadt mit einem Barockschlosse in der Kühle eines Wintertages darstellt. A. Wenk mit einer dunkeltonigen Mondnacht am Bodensee; E. Bracht mit einem frischen und kraftvollen Bilde »Weiden, Wasser, Wolken und Wind«. L. Bolgiano verbindet in seinen kleinen Landschaften Zartheit der Auffassung mit Kraft und sicherer Beherrschung von Licht und Luftproblemen. Mit frischer, kühner Technik führt O. Pippel seine von Licht durchfluteten Landschaften aus. J. D. Holz bringt die Tüchtigkeit der Dachauer Malerei in Erinnerung, als deren Hauptvertreter zurzeit F. Bürgers dasteht, während H. Stockmann, wenn schon auf sicheren Bahnen, doch mehr eigene Wege geht. Charakteristisch ist ein weißlichgraues »Föhnwetter« von R. Petuel, eine in zarten Duft gehüllte Studie »Morgensonne« von O. Leu, ein »Regentag im Chiemgau« von Pilar, Prinzessin von Bayern, die Bleistiftstudien nach Motiven aus alten deutschen Städtchen von E. Liebermann. Vornehm wie immer sind die fein-



JOSEPH MÜLLNER LÖWINKOPF

farbigen Radierungen von A. Liebmann. Motive vom Meere und Meeresstrande behandeln nach bekannter Art L. Schönchen, A. Bachmann, Z. Diemer, C. Bergen, K. Böhme. Wirkungsvoll ist eine oberitalienische Flußlandschaft von Cairati. Vereinzelt dient die Landschaft als Trägerin poesievoller Auffassungen. So in echtem deutschem Geiste in dem Bilde »Grüne Hügel« von M. Schiestl; in einer Reihe von Radierungen »Waldsinfonie« von G. Broel; besonders auch in sehr vielen der einen ganzen Saal für sich füllenden großen und kleinen Radierungen von F. Staeger. Äußerste Feinheit der Technik und eine geradezu überquellende Fülle dichterischer Phantasie, der kein Gebiet deutscher Lyrik und Epik fremd ist, kennzeichnet die Kunst dieses Meisters. Seine Sondergruppe trägt zu dem wenigen wirklichen Gewinn aus dieser Ausstellung einen wesentlichsten Teil bei. Die Graphik ist sein eigentliches Feld, seine Malerei ist in Öl übertragene Graphik, der es an Kraft gebricht. — Dieser Sondergruppe steht charakteristisch verschieden die von Th. Baierl gegenüber. Wir werden seiner bei Besprechung der christlichen Kunst noch zu gedenken haben. Hier genüge kurzer Hinweis auf seine kraftvoll gemalten figürlichen Studien. Recht charakteristisch ist eine Gruppe von Zigeunerinnen von F. Fehr; dem Leben der Gegenwart abgelauscht, was A. Eigel in fein gestimmten Radierungen zu schildern weiß. E. Zairis erinnert in der Zeichnung und Stilisierung an Hodler. — Reich bestellt ist das Feld der Bildniskunst. Sie liefert auch das meiste, was die Plastik aufzuweisen hat. Technisch vortreffliche, charakteristisch erfaßte Bildnisse sind u. a. von F. Wirnhier (Dame in Schwarz), M. v. Viebahn, M. Thedy, G. Bürgers-Laurenz, W. Funk (eine größere Zahl warmtöniger Studien), E. Liebermann, H. J. Mann, R. Schuster-Woldan (Dame in zartem Hellblau von rokokoartiger Feinheit der Wirkung), M. Schiestl (Bildnis des Malers J. M. Beckert), K. v. Miller (Dame, lebensgroß, stehend, in Hellbraun), C. v. Marr, Ulfert Janssen. — Unter den Darbietungen der Tierschilderung steht die Sondergruppe von Malereien † A. von Wagners obenan. Wie dieser Künstler es verstanden hat, Pferde und Stiere in ihrer Individualität zu beobachten, am liebsten ihre stürmischen Bewegungen mit zwingender Kraft im Bilde festzuhalten, ist bewundernswert. Er reiht sich der Genialität des A. Adam an, den er an Vielseitigkeit übertrifft. Ausgezeichnet sind die von Wagner geschilderten Szenen, bei denen das Tier die Hauptrolle spielt. Das Treiben der Stiere in Spanien, das Stiergefecht, der Pferdetrieb in der Pußta, die Szenen im altrömischen Zirkus usw. Aber Wagner war auch ein nicht geringerer Menschendarsteller und Landschafter. Wer seine Art und Vielseitigkeit ganz kennen lernen will, darf auch seine Fresken im alten Münchener Nationalmuseum nicht übersehen. Selbständig neben diesen Werken halten sich die tüchtigen Tiger- und Löwenstudien von O. Dill. — Von Stilleben fesseln die vornehmen Arbeiten von P. W. Erhardt, Blumenstücke von M. Kleinbardt, J. Lindner, E. R. Zimmermann. Durch Feinheit von Farbe und Stimmung interessierende Innenraumstudien sieht man in größerer Zahl von † F. Multerer. Die Plastik der Münchener Künstlergenossenschaft bietet u. a. H. Waderes schöne bronzene Verfassungs-Denkmünze der Deutschen Nationalversammlung; einen »schmunzelnden Faun« von W. v. Bartels; eine Reihe zierlicher Kleinplastiken, Medaillen, Plaketten; außerdem eine Anzahl von Bildnisleistungen, aus denen die von E. Beyrer, F. Liebermann, † A. Muschweck herausgegriffen seien. Dazu kommt eine Anzahl später zu besprechender Werke der christlichen Kunst.



JOSEPH MÜLLNER (WIEN) SCHUBERTBRUNNEN
Im Geburtshaus des Komponisten. — Text S. 48

Auch bei der Plastik der Secession überwiegt das Bildnis. Ich erwähne Arbeiten von H. Defregger, O. Straub, F. Koelle, A. Holl. Im allgemeinen hält man sich an die Formen eines frei aufgefaßten Naturalismus, was beim künstlerischen Bildnisse ja auch das einzig Richtige ist. So auch die Maler. Daß L. Samberger nicht zu den Daheimgebliebenen gehört, sei ihm dankbar angerechnet. Er bringt zwei in Öl gemalte und fünf in Kohle gezeichnete Bildnisse von bekannter Kühnheit der Auffassung. Neben ihm erscheint F. Rhein mit zwei ausgezeichneten, vornehm kühl gefärbten Porträts, E. Baudrexel mit einem Damenbildnis. Eine treffliche figürliche ältere Studie zeigt K. J. Becker-Gundahl. F. Erlers Figuren sind als dekorative Stücke zu bewerten, desgleichen die beiden Jägerbilder von L. von Herterich. Von den Landschaftern der Secession bieten außer dem oben genannten Bürgers besonders Interessantes B. Butter-



BERND TERHORST PHILIPPUS TAUFT DEN KÄMMERER
Wandteppich für die Taufkapelle der St. Aldegundiskirche in Emmerich am Niederrhein

sack, P. Crodel, H. von Hayek, R. Kaiser, R. Pietsch, F. Scherer. Freundliche Szenen von guter deutscher Auffassung zeigen die Zeichnungen W. Wohlgemuths. Im ganzen bringt die Ausstellung der Secession so manches Verdienstvolle, aber sehr weniges, was einen Fortschritt in der Schaffensentwicklung seines Urhebers nachweist. Bei den allermeisten, auch bei Männern des Sturmes und Dranges selbstzufriedener Stillstand; bei den, ihrer Meinung nach auf rücksichtslose Vergeistigung der Kunst ausgehenden Ersatz alter Äußerlichkeiten durch neue.

Von der Architektur ist mitzuteilen, daß sie (außer wenigen kirchlichen Dingen) einige brauchbare Wohnhausbauten darbietet, und dem sozialen Gedanken der Gegenwart mit dem (in einem großen Modell vorgeführten) Entwurfe zu einer zweckmäßig und erfreulich erdachten Kleinhaus-Siedelungs-Anlage Rechnung trägt. — Die Abteilung des Kunstgewerbes enthält bei unbedeutendem Umfange doch eine Fülle des Schönen und Gediegenen. Für manchen mag sie der Ausstellung bester Teil sein. Schmucksachen und Plaketten von bewährter Feinheit der Ausführung sind von L. Eckardt; Plaketten ferner von K. Poellath; kräftig stilisierter Silberschmuck von F. Mayer; Schmuckgegenstände von teilweise großem Reiz auch von mehreren anderen Künstlern; entzückende Gläser mit feinsten farbigen Mustern von B. Mauder; Glasmalereien von A. Staudinger, G. van Treek; feinste Perlarbeiten von M. Zwengauer, L. Pollitzer; Batiken von guter Technik und vornehmer Farbenwirkung u. a. von der Vereinigung Münchener Kunstgewerblerinnen und Graphikerinnen, auch von J. Vogel, E. Schoch. Die Knappheit des Raumes verbietet noch weitere Angaben. Nur erwähnt seien noch die vornehmen Original-Handdrucke von H. von Frauendorfer-Mühltahler. Von den nicht zahlreichen Arbeiten kirchlicher Bestimmung im nächsten Berichte.

(Schluß folgt)



WILHELM GÖHRING WEIHNACHTSKRIPPE



FELIX BAUMHAUER GNADENSTUHL

Ölgemälde



FELIX BAUMHAUER KRIEGSVISION

FELIX BAUMHAUER

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Der Name Felix Baumhauer bedarf für die Leser unserer Zeitschrift keiner Einführung mehr. Jeder weiß, daß es sich hier um einen Künstler handelt, dessen Leistungen weit über den Durchschnitt der heutigen christlichen Kunst hinausragen, weil sie meisterliche Eigenart der Form mit tief christlicher Auffassung, das Beste der Alten mit dem Besten der Neueren in sich vereinigen. Die Anklagen, die wir nur allzuoft vor heutigen Werken der christlichen Kunst erheben müssen, daß sie mehr in angelernten Formen zu uns sprechen als in persönlicher Erfindung, daß sie nicht aus der Tiefe des christlichen Geistes geschöpft und darum auch nicht zu ihm zu führen vermögen, muß vor den Werken Baumhauers verstummen. Er macht es nicht wie diese anderen, die wie der Gelehrte seinen Zettelapparat, so einen Formenkatalog bereit haben, der sie nie im Stiche läßt und ihnen rasches



FELIX BAUMHAUER — DIE UNBEFLECKT EMPFANGENE

Text S. 62

Erledigen eines Auftrags verbürgt. Wie ein Jakob ringt er mit dem Engel und läßt ihn nicht, bis er den Segen empfangen. Ein Thema beschäftigt so lange sein Denken, Fühlen und Gestalten, bis es seiner inneren Vision so nahe als möglich kommt. Er läßt sich Zeit, um das Edelgold aus dem goldhaltigen Gestein zu lösen[1]).

Schon aus den bekannten Bibelbildern, die Baumhauer noch während der Akademiezeit schuf[2]), konnte man eine starke urwüchsige Begabung erkennen, die mit kühnem Griff zulangte, ohne ängstlich um sich zu blicken, ob solch Gebaren auch Beifall finde. Diese Bilder mochten eigentlich eine andere Entwicklung erwarten lassen; man hätte glauben können, daß sich die dramatischen Fähigkeiten, die der Künstler hier zeigte, immer mehr auswirken müßten. Es kam anders: das Dramatische, das in seiner Erscheinung doch immerhin etwas Äußeres ist, wurde fahren gelassen und der Weg in eine gesteigerte Innerlichkeit gebahnt. Mag manche seiner neueren Schöpfungen mit der Kühnheit ihrer Einfälle ungeschulte Augen etwas fremdartig anmuten, es wird bei längerem Betrachten und Verweilen gehen, wie es im täglichen Leben so oft geht: man trifft einen Menschen, der auf den ersten Blick unangenehme Gefühle weckt, bei näherem Verkehr sich aber als gütiger, liebenswerter Mensch entschleiert.

---

[1]) Vgl. den Aufsatz des Herausgebers und die Abbildungen im XI. Jg. (1914/15), S. 313—336.

[2]) Abbildungen im XI. Jg., S. 313 und 315; ferner im »Pionier«, II. Jg. (1909/10), S. 50, auch Jahresmappe 1912 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. — D. R.



FELIX BAUMHAUER — HL. JOSEPH

Text S. 63



FELIX BAUMHAUER DIE HUNGRIGEN SPEISEN

Aus dem Zyklus: Werke der Barmherzigkeit: Vgl. Abb. S. 57 bis 59. — Text S. 64



FELIX BAUMHAUER — DIE NACKTEN BEKLEIDEN

Aus dem Zyklus: Werke der Barmherzigkeit. — *Text S. 64*



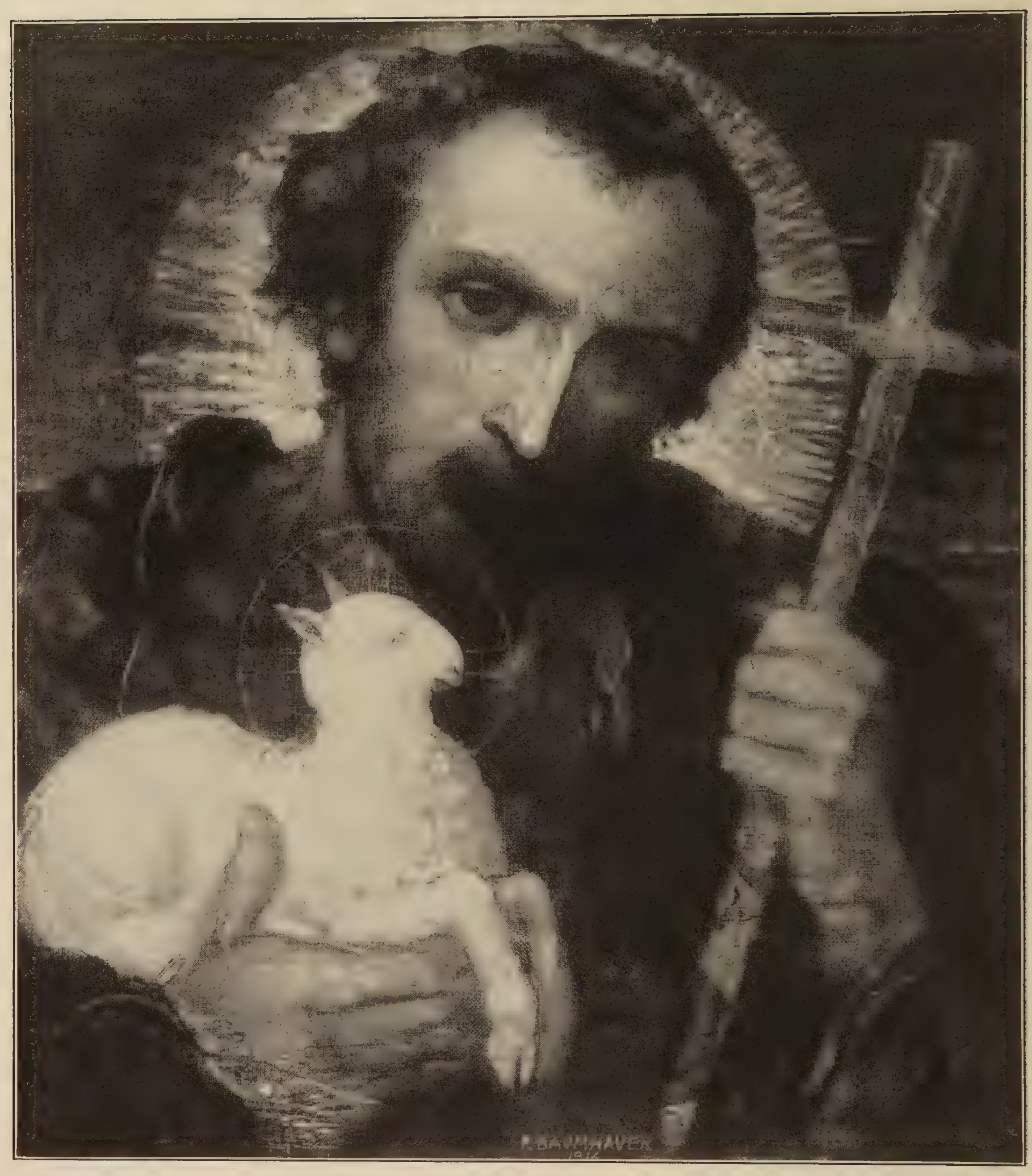
FELIX BAUMHAUER — DIE KRANKEN BESUCHEN

Aus dem Zyklus: Werke der Barmherzigkeit. — *Text S 64*



FELIX BAUMHAUER — DIE TOTEN BEGRABEN

Aus dem Zyklus: Werke der Barmherzigkeit. — Text S. 64



FELIX BAUMHAUER *Text S. 65* JOHANNES DER TÄUFER

Viele von uns haben die Sonderausstellung Baumhauerscher Werke noch in Erinnerung, die im Glaspalast 1917 einen besonderen Anziehungspunkt der Kunstfreunde bildete und selbst solchen Berichterstattern, die für Äußerungen christlicher Kunst nicht viel übrig haben, Worte hoher Anerkennung in die Feder zwang. Von dem Reichtum des damals Gebotenen können unsere Abbildungen freilich keine erschöpfende Vorstellung geben.

Unser Titelbild »Dreifaltigkeit« gehört noch in die frühere Schaffensperiode des Meisters. Doch zeigt uns auch dieses edle, jugendfrische Werk schon klar die Baumhauerschen Charakterzüge: inniges Versunkensein in den Geist des erhabenen Geheimnisses, eine barocke (nicht im Sinn des historischen Stiles) Formgebung, die überall dort zutage tritt, wo keinerlei Rücksichten auf ein bestimmtes Bauwerk zu nehmen waren, eine Formgebung,



FELIX BAUMHAUER MATER DOLOROSA

Im Besitze Sr. Maj. des Königs Ludwigs III. — Text S. 65

bei der das Meer der Empfindung nicht in glattem Spiegel vor uns liegt, sondern Wellen wirft, Wellen, noch nicht Wogen, wie wir es später finden werden. Die farbige Behandlung zeigt bereits jenes mystische Flimmern, das uns in die Seele greift wie das Flimmern und Zucken des ewigen Lichtes. Ein herrlicher Kopf, dieser Gottvater! Mit stiller gütiger Wehmut hält er uns seinen am Kreuze hangenden eingebornen Sohn entgegen, als wollte er sagen: »Seht, so habt ihr ihn zugerichtet.« Baumhauer liebt es, ganz im Sinne der alten Tradition Symbole anzubringen, er weiß eben, daß man vielen Ideen des christlichen Glau-



FELIX BAUMHAUER HEILIGE NACHT

Unvollendet. Vgl. Abb. S. 63

bens anders kaum beikommen kann. So sehen wir auf unserm Bilde den Strahlennimbus um das Kreuz, einen mit Engelköpfchen durchwobenen Wolkennimbus um das Haupt Gottvaters, Engel mit den Leidenswerkzeugen. Die Figur Gottvaters ist bedeutend größer als die des Heilandes, gleichfalls eine schon früher beliebte symbolische Andeutung der Vaterwürde. Dagegen hat der Tuchstreifen, der an den beiden Querbalken des Kreuzes aufgehängt die Gestalt des Gekreuzigten in weitem Bogen umspannt, keinerlei symbolische Bedeutung, sondern nur die Aufgabe einer dekorativen Raumfüllung. Heute würde der Künstler solche unlogischen Zugaben, die nicht von innen heraus wachsen, wohl kaum mehr machen.

In Abbildung S. 53 wirft das Meer der Empfindung bereits Wogen. Es ist etwas von dem furchtbar erhabenen Tosen einer Feldschlacht, aus dem Bereich des Hörbaren ins Schaubare übertragen, in der leidenschaftlich aufgewühlten Form dieses Bildes. Ergreifend tritt aus dem Gewirr der Linien der gekreuzigte Heiland hervor, gedacht als innere Vision des todwunden Kriegers. Das Bildchen, eine Skizze von der Größe unserer Abbildung, ist so vollendet, daß eine feinere Ausführung den Hauptreiz und die Hauptwirkung vernichten müßte.

Die unbefleckt Empfangene (Abb. S. 54) kann in der kleinen Wiedergabe nicht gebührend zur Geltung kommen, denn das Bild ist für die Ausmalung einer Apsis gedacht und entworfen. Ich kann mir denken, wie dieses Werk, vom Zauberstab der Baumhauerschen Farbe berührt, aufglühen und in die Seele des Beschauers einen Widerschein der Seligkeit Mariens werfen müßte. Bei all den geheimnisvollen Klängen, die diese Komposition uns aus der jenseitigen Welt zurauscht, ist sie doch streng tektonisch gebaut mit stark



FELIX BAUMHAUER HEILIGE NACHT

Friedhofskirche in Ellwangen. — Text S. 65

betonter Vertikallinie in der Mitte, an die sich engere und weitere Kreisbogen anschließen. So steht dieses Werk in einem gewissen Gegensatz zu dem genialen Entwurf, den der Künstler für die Ausmalung der Münchener Maximilianskirche einreichte [1]). Hier hat er bei den Längswänden des Schiffes das Prinzip des Tektonischen verlassen und in kühnen Schwüngen über die Gliederungen der Architektur hinwegkomponiert. Wie ein lebendiger Strom, der mutig und trotzig alle Felsenriffe, die ihm Halt gebieten möchten, überspringt, fluten die geist- und formvollen Inspirationen dahin. Der Maler wollte vom Architekten kein Gesetz und keine Bindungen annehmen und verstieß so gegen ein uraltes Kunstdogma, das vielleicht gerade in Anbetracht der Baumhauerschen Leistung einer Überprüfung bedarf.

Der hl. Joseph (Abb. S. 55) war für eine Dorfkirche gemalt, kam jedoch nicht zur Aufstellung. Vermutlich hat er dem Kunstanstalten-Typus zu wenig entsprochen, was leider auch für manche Geistliche die erste Norm der christlichen Kunst zu sein scheint. Im übrigen ist die Baumhauersche Auffassung ganz traditionell: der Heilige hält das Jesuskind, das seine Ärmchen einladend ausbreitet, auf dem linken Arm; die rechte Hand hält die Lilie. In der künstlerischen Behandlung geht Baumhauer freilich seine eigenen Wege. Schon der Typus des Heiligen mit seinem männlichen Ernst ist ein anderer als der gewöhnliche, die Güte und Liebe des Kindes hat selbst das kleine Herzchen aus der Brust herausgetrieben, die Formen der Lilienblüten erhalten ein Echo in den Flocken des Hintergrundes, sie wirken

[1]) Farbig wiedergegeben in der Jahresmappe 1918 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; ferner abgeb. im XIV. Jg. S. 240 und 241. — D. R.



FELIX BAUMHAUER GRABTRAGUNG

Unvollendet. Vgl. Abb. S. 65

darum, nicht wie ein abgerissener, sondern wie ein anschwellender und wieder abklingender Ton. Die ganze Komposition ist fest zusammengeschlossen.

Mit dem Zyklus »Werke der Barmherzigkeit« (Abb. S. 56—59), der in bedeutenden Ausmaßen für Singen entstanden ist, hat Baumhauer altsienesische Weisen modernisiert und uns ein Werk geschenkt, das zu seinen gelungensten, wenn auch in Anbetracht der gebotenen Rücksichtnahme auf den Stil der Kirche nicht zu seinen persönlichsten gehört. Im Gegensatz zu den oben erwähnten Monumentalskizzen für die Maximilianskirche sind diese Bilder streng rhythmisch und architektonisch gebaut; jedes Bild ist dreigliedrig, selbst in dem Bild »Die Toten begraben«, in dem die Horizontale des Christuskörpers stark kontrapunktiert, tönt diese Dreigliederung noch deutlich vernehmbar durch. Die Bilder verraten schon durch den Goldgrund ihren idealisierenden Zug. Rein inhaltlich überrascht der prächtig durchgeführte Gedanke »Was ihr dem Geringsten meiner Brüder getan, das habt ihr mir getan«, denn auf allen Darstellungen tritt der Heiland als der Arme und Hilfeheischende auf. Von unerhörter Kühnheit ist das Bild »Die Kranken besuchen«. Das Bett, in dem der Heiland mit der Dornenkrone ruht, ist aufrecht gestellt! Jetzt, wo wir das Bild fertig sehen, ist es leicht, die Lösung als meisterlich gelungen anzuerkennen, aber welche Summe künstlerischen Denkens dieses Krankenbett verbirgt, um sich stilistisch in das Ganze einzuordnen, weiß nur der Künstler selbst, es sei denn, daß er die Lösung einer plötzlichen Eingebung verdankt. Es lohnt sich, das Bild »Die Toten begraben« mit der Grablegung aus dem für die Friedhofskirche in Ellwangen entstandenen Zyklus (Abb. S. 65, unvollendet



FELIX BAUMHAUER GRABTRAGUNG

Friedhofskirche in Ellwangen. — Text unten

Abb. S. 64), die ja auf dasselbe Urbild zurückgeht, zu vergleichen. In Singen die monumental gestraffte Form, hier die Übersetzung in einen gemäßigten Naturalismus, dort Ausschaltung, hier Einschaltung des Psychologischen, dort die Beschränkung auf die drei wesentlichen Figuren, hier die Hinzufügung der hl. Jungfrau und des hl. Johannes, die ihrerseits zur Abschließung und Rundung der Komposition und zur Füllung der unteren Leere das weit herabhängende Leichentuch notwendig machten. Dieses fehlt noch auf der Abb. S. 64, und ich weiß nicht, ob die endgültige Lösung sehr glücklich ist; das Schema eines auf die Spitze gestellten Dreieckes drängt sich allzusehr vor, wie man auch den Eindruck des nicht ganz Zwingenden, organisch aus der Komposition Erwachsenen der beiden Seitenfiguren nicht ganz los wird.

Der hl. Johannes d. T. (Abb. S. 60) und die Mater Dolorosa (Abb. S. 61) sind Andachtsbilder, die ein gewisses Entgegenkommen an die herkömmliche Art solcher Darstellungen bedeuten, aber durch ihr persönliches Gepräge, durch das Vermeiden jeglicher Süßigkeit und durch Konzentration auf den Ausdruck als Muster religiöser Volkskunst gelten können.

Bedeutsamer ist der bereits erwähnte Zyklus für die Friedhofskirche in Ellwangen mit Szenen aus dem Leben Christi (Abb. S. 63, 65—67). Zwei Skizzen zu Bildern dieses Zyklus lassen uns einen willkommenen Blick in die geistige Werkstatt des Meisters werfen (Abb. S. 62 u. 64). Vielleicht wird mancher die unfertigen den fertigen Werken vorziehen. Solche rein künstlerischen Erwägungen müssen indes vor den Aufgaben einer christlichen Gemeinschaftskunst zurücktreten.

Das liebenswürdige Weihnachtsbild S. 63 ist bei aller modernen Faktur fast deutsch-



FELIX BAUMHAUER CHRISTUS AM KREUZ

Friedhofskirche in Ellwangen. — Text unten

mittelalterlich in Stimmung und Empfindung. Die Naivität, mit der die Lücken gedeckt werden, hat etwas primitiv Anheimelndes, das gerade zum Weihnachtsgeheimnis so gut paßt. Im Kreuzbild (Abb. S. 66) und in der Auferstehung (Abb. S. 67), bei denen der Künstler frühere Kompositionen benützte, sind alle Spuren dieser Primitivität verwischt; hier redet der moderne Meister zu uns. Bei der Kreuzigung hat Baumhauer weniger Gewicht auf die Tragik des Geheimnisses gelegt, als auf die schöne, das Auge wohltuend berührende Linie. Heute würde er den umgekehrten Weg gehen. Ganz am Platz ist diese Schönheitsverklärung bei der Auferstehung, denn hier haben wir ein Geheimnis der Freude und des Frohlockens für uns Christen, des Entsetzens für die böse Welt, die durch den fliehenden Grabeswächter angedeutet ist. Es ist bei diesem Ellwangener Zyklus alles breiter, ausladender, sozusagen grammatikalisch geschliffener als in dem von Singen, wo die Form knapper, markiger, stilvoller ist.

Einen nicht eingereichten Konkurrenzentwurf für das Hochaltarbild von Freising-Neustift zeigt uns Abb. S. 68, freilich in ungenügender Weise, denn es fehlt der Juwelenglanz der Farbe, die hier so wesentlich ist. Die Komposition läßt, gerade im Vergleich mit der Lösung Xaver Dietrichs, dem die Ausführung übertragen wurde[1]), deutlich die Eigenart der Baumhauerschen Gestaltung erkennen. Der Naturalismus ist viel stärker überwunden als im Sinn des historischen Barock; der Mystiker, vielleicht angeregt durch den damals neuentdeckten Greco, hat seine Fittiche entspannt.

[1]) Abb. im XIII. Jg., 7. Sonderbeil. und S. 157ff., ferner farbig im 1. Heft des laufenden Jgs. und als großes farbiges Blatt in der Jahresmappe 1916 der D. Ges. f. chr. K. — D. R.



FELIX BAUMHAUER AUFERSTEHUNG CHRISTI
Friedhofskirche in Ellwangen. — Text S. 66

Auch die Skizze »Huldigung vor dem Papst« (Abb. S. 69) müßte vor allem farbig gewertet werden. Bei unserer Abbildung sehen wir gewissermaßen nur die Hände des Meisters über die Tasten der Orgel gleiten und lesen in seinem Antlitz die künstlerische Erregung, aber wir hören nicht das brausende Spiel. Ähnlich ist es mit der Skizze »Trösterin der Betrübten« (Abb. S. 70) für die Nürnberger Michaelskirche. Die vorbildliche Klarheit der Komposition muß freilich auch dem Laien einleuchten, der sonst Skizzen nicht leicht zu lesen versteht.

Abbildungen S. 71 und 73 zeigen den Meister im Ringen um das Madonnenideal. An der ersten Madonna arbeitete der Maler viele Jahre lang, bis er die heutige Geschlossenheit erreichte. Die Durchsetzung mit ornamentalen Motiven könnte fast an byzantinische Ikonentradition gemahnen, wäre nicht das Wehen eines modernen Geistes allenthalben spürbar. Ganz anders ist die Madonna von 1919. Das Gravitationsgesetz, das nach unten zieht, ist gelöst, der Eindruck des Schwebens durch das Hinaufrücken an den oberen Bildrand erreicht. Wie eine Vision in einem gehauchten Farbenpianissimo tritt die heilige Jungfrau mit ihrem anmutig reinen und doch vom Weh der schmerzhaften Mutter bereits leise berührten Antlitz vor unser Auge. Bei einer späteren Fassung ging Baumhauer noch weiter im Verflüchtigen der materiellen Erscheinung und im Zerstäuben der Farben, allerdings auf Kosten der Volkstümlichkeit.

Auch ein anderes, wie jeder Künstler weiß, sehr schwieriges Problem beschäftigt unsern Meister seit langer Zeit: die Darstellung des Herzens Jesu. Abb. S. 75 zeigt uns ein fertiges Bild. Mag man an der Haltung der Hände etwas die Verlegenheitsgebärde empfinden, das



FELIX BAUMHAUER MARIÄ HIMMELFAHRT
Farbenskizze. — Text S. 66

Antlitz des Herrn ist von einer ergreifenden Würde, der Blick tief und eindringlich. In der feineren Durchbildung zeigt der Meister ein begrüßenswertes Entgegenkommen an die Einfühlungsfähigkeit der Gläubigen: gerade ein Herz-Jesu-Bild muß ein Andachtsbild sein, soll es seinen Zweck erfüllen. Der Entwurf (Abb. S. 76) dagegen wendet sich an geschultere Augen. In der jüngsten, noch nicht fertigen Fassung hat der Heiland die Hände leicht ausgebreitet, was einen merklichen Fortschritt gegenüber der früheren Fassung bedeutet. Diese kleineren Arbeiten müssen jetzt alle zurücktreten vor dem großen Werk, das er in Händen hat, der Schaffung eines Kreuzweges für den Bamberger Dom.

Leider müssen wir auf die Wiedergabe solcher Bilder, in denen sich Baumhauer am klarsten als Mystiker bekundet, wie z. B. Huldigung an das heiligste Sakrament, Jüngstes Gericht, Auferstehung der Toten verzichten und uns eine nähere Beschreibung versagen. Der Leser findet farbige Abbildungen dieser Werke in dem Buch »St. Michael«. Daß die Auffassung weit abweicht von der gebräuchlichen Darstellung dieser Geheimnisse, ergibt sich schon aus der Bezeichnung mystisch. Meist sind es Bilder kleineren Formates, sehr diskret in der Farbe, aber mit allem technischen Raffinement durchgeführt, das selbst vor eingeritzter Schraffierung nicht zurückschreckt. Dieses technische Raffinement will aber nicht heißen: Durchbildung aller Einzelheiten, im Gegenteil sind diese Bilder durchaus skizzenhaft behandelt und müssen es sein, um der Phantasie des Beschauers die Schwingen zu lösen. In seinem jüngst erschienenen Buch »Kunst und Religion« nennt Hartlaub diese Werke »Talmi-Ekstatik« und beweist damit, daß er für katholische Mystik kein Empfinden hat. Für uns sind gerade die von ihm gelobten Maler Talmi-Ekstatiker.

Baumhauer ist vom Kunstgewerbe hergekommen. Das bedeutet für manche Künstler die Gefahr der Veräußerlichung, für Baumhauer war es eine gesunde Zügelung seiner künstlerischen Triebe mit ihrer natürlichen Neigung zu Extremen. Seine grüblerische Natur läßt ihn nie zur Ruhe kommen, immer rollt er neue Formen- und Farbenprobleme auf und sucht neue Lösungen. Es hat etwa von dem Wesen eines Ahasver, der immer fortstrebt und nie ein Plätzchen findet, auf dem er sich behaglich ausstreckt und sagt: hier ist das Ziel meiner Wanderung.

Diese künstlerische Unruhe hat ihm den Vorwurf eines Eklektikers zugezogen, aber ganz mit Unrecht, denn Baumhauer holt alle Variationen seiner Schaffensweisen aus dem eigenen vielseitigen Inneren. Der »Fertigen« gibt es nur allzuviele. Der Ringende und Strebende verdient unsere größere Teilnahme.

MÜNCHENER GLASPALAST 1920

II.

Zu der in unserem ersten Artikel gekennzeichneten Beschaffenheit der Profankunst steht die der religiösen in geradem Verhältnisse. Mit andern Worten, sie schafft kein höheres Genügen, ja in Anbetracht ihrer Sonderart und ihres Sonderzweckes sogar noch geringeres. Sie tut etwas, was jene andere unterläßt, sie enttäuscht. Was von der Profankunst im allgemeinen zu erwarten ist, das weiß man nach den Erfahrungen der letzten Jahre, insbesondere 1919. Die religiöse Kunst aber kann etwas, hat etwas zu bieten und zu sagen, steht technisch auf der Höhe, weil sie sich den Fortschritten der äußerlichen Entwicklung nicht verschlossen hat, weiß also, welches die würdigste Form für den höchsten Inhalt ist. Das alles ist bekannt, wird von jedem zugestanden, der sich mit der christlichen Kunst unserer Zeit gutwillig beschäftigt. Wäre man aber auf jenes Material allein angewiesen, das der heurige Glaspalast bietet, so müßte das Urteil beträchtlich anders ausfallen. Auf Grund dieser Ausstellung würde man urteilen müssen, daß unsere christliche Kunst, wenn von einer solchen überhaupt noch die Rede sein könne, im Zustande des Absterbens sich befinde. Daß sie nur noch ganz vereinzelt sich ihres Berufes zur Lösung monumentaler Aufgaben, zum Schaffen Andacht erregender und vertiefender Werke erinnere. Daß sie die Größe der Tatsachen, Gedanken, Geheimnisse, zu deren Darstellung sie berufen sei, verkenne und zu ihrer eigenen Kleinlichkeit herabziehe. Zum Glück wären das alles Vorwürfe, die in Wirklichkeit nicht zutreffen. Sie können aber vom Ungutwilligen auf Grund des von der Ausstellung gelieferten Scheines trotzdem erhoben werden, um alsdann der Zustimmung der Unwissenden, Denkfaulen, Glaubenslosen, Kirchenfeindlichen sicher zu sein. Das hätten unsere christlichen Künstler aufs ernstlichste zu bedenken. Nicht zu gemächlichem Behagen haben sie ihr gottgewolltes Amt übernommen, sondern als solche, die da kämpfen, der Kirche Christi helfen sollen im Kampfe gegen die Macht des Feindes und zur Erinnerung von Sieg und Triumph. Der Krieger gehört auf die Wahlstatt, er hat kein Recht daheim zu bleiben, wenn es das Höchste zu verteidigen gilt. So ist auch von dem christlichen Künstler zu verlangen, daß er nicht mit seinen Leistungen zurückhält, gleichviel aus welchem Grunde, am allerwenigsten etwa, weil christliche Kunst bei den Weltleuten in geringem Ansehen steht, sondern daß er hervortritt und zeigt, was jene zu bedeuten hat, und welchen Anteil seine eigene Tatkraft an ihr beansprucht. Der Vorwurf zu vornehmer und bescheidener Zurückhaltung, die zu wenig tut, um sich ihr Recht zu verschaffen, kann leider sehr vielen nicht erspart bleiben. Der so von den Künstlern bewiesene Mangel an Teilnahme ist am allerwenigsten geeignet, Abneigung zu bekehren, mattes Interesse zu beleben, ja auch nur das notwendigste Maß an Respekt zu sichern. Wie könnte es sonst geschehen, daß Bilder christlichen Inhaltes in unmittelbare Nachbarschaft von Machwerken gebracht werden, die gröblich sittlichen Anstoß erregen? Ich denke an eine Grablegung von P. Talheimer, ein Werk vom Umfange eines Altarbildes, dazu rechts und links eine abscheuliche, absichtlich wirkende Nudität. Man sollte an dergleichen in München ja eigentlich gewöhnt sein. Aber der Widerwille packt



FELIX BAUMHAUER HULDIGUNG VOR DEM PAPST

Farbenskizze. — Text S. 67



FELIX BAUMHAUER TRÖSTERIN DER BETRÜBTEN
Text S. 67

einem doch jedesmal von neuem. Wie viel feinsinniger ist man auf der Unterfränkischen Ausstellung in Würzburg gewesen, wo die Werke christlicher Kunst (mit Ausnahme weniger, für die besonderer Grund vorlag, und die man auch dann nicht respektlos behandelt hat) in einem Raume vereinigt worden sind. Solcher Abschluß alles Profanen, solches Schaffen eines stillen Heimes für die den höchsten Wahrheiten und Überzeugungen geweihte Kunst bleibt eine Pflicht, auf deren Erfüllung immer wieder gedrungen werden muß.

Gegenüber allen Einschränkungen darf aber doch festgestellt werden, daß selbst in der so wenig fruchtbaren Ausstellung 1920 der christlichen Kunst allein das Verdienst gebührt, der großen Monumentalität wenigstens nicht alles schuldig geblieben zu sein. Die Darbietungen der Architektur kommen dabei wenig in Betracht. Sie zeigt außer einigen Abbildungen von Werken aus alten schöneren Zeiten nur zwei Entwürfe für kleinere Kirchenneubauten von F. Fuchsenberger und O. Scharff, ausgezeichnet durch die bekannten Vorzüge der Kunst beider. Von Grabmälern sieht man ein stimmungsvolles, das dem Gedächtnisse der Gefallenen gewidmet ist (Madonna mit Strahlenglorie, die Namen am hohen vierkantigen Sockel), als Zier des Friedhofeinganges zu Haslach in Oberbayern, ein Werk von W. Vogel; eine Kriegsgedächtnisanlage an der Kirche zu Viechtach von J. H. Rosenthal. R. von Miller bringt Bilder zweier edelgeformter, dabei volkstümlich gestimmter Grabmäler aus Muschelkalk, G. J. Lang ein Relief (Christus und Magdalena) als Bekrönung eines steinernen Grabmales. Andere hierher gehörige Werke sind von W. Kieter, E. Drollinger, P. A. Danzer. — Die Bildhauerei bietet mit M. Heilmaiers Gestalten der vier Evangelisten das Wertvollste, was sie dieses Mal überhaupt aufzuweisen hat, ja wohl das Bedeutendste der gesamten heurigen Ausstellung. Die lebensgroßen Gestalten sind aus Lindenholz geschnitzt und zeigen dessen Naturfarbe. Kraftvoll, sprühend lebendig, charakteristisch, feierlich, herb stehen sie da, von allem Schematismus und blutarmen Nazarenismus frei, echte Nachkommen edelster, alter süddeutscher Kunst, die im Schaffen dieses Meisters Zeugnis davon gibt, daß sie immer noch am Leben ist. Prachtvoll ist vor allem der Ausdruck der Köpfe und Hände. — Von den malenden und zeichnenden Künsten ist es die Glasmalerei, die in Werken A. Figels Monumentalleistungen aufzuweisen hat: schön komponierte Entwürfe zu Kriegsgedächtnisfenstern für Bad Mergentheim; ferner den Karton zu dem an dieser Stelle schon besprochenen Fenster für eine Kapelle des Münsters von Überlingen. Einige Scheiben daraus sind auch ausgeführt und zeigen sich in voller Tiefe ihrer Farbenpracht. Daß im Kataloge statt des Künstlers nur die ausführende Anstalt sich genannt findet, ist nicht zu billigen! Endlich sei noch eines wirkungsvollen Wandbehanges gedacht, zu dem Th. Baierl den Entwurf geliefert hat. In reicher, strenger Komposition und mit Kraft der Farbe verherrlicht die Darstellung die Überführung der Reliquien der hl. Walburga von Eichstätt nach Monheim. Die Ausführung des seidenen Vorhanges ist in Batik erfolgt, die durch Stickerei und vereinzelten Besatz mit Halbedelsteinen gehoben wird. (Stickereischule Kloster Dübbers.)

Wie die soeben erwähnten Werke insgesamt, so verdienen auch die übrigen Darbietungen christlicher Kunst auf der Ausstellung 1920 Anerkennung wegen ihres freien, selbständigen Auftretens, das von dem Drange neuer fruchtbarer Entwicklung Zeugnis gibt. Der Erfolg dieses Strebens ist freilich sehr verschieden; vielfach nicht sonderlich hoch, ja teilweise fehlt er ganz oder ist gar ins Gegenteil umgeschlagen. Bei der Bildhauerei sind ganz verfehlte Arbeiten nicht zu verzeichnen. Selbst stark Modernes geht doch nicht über die Grenzen des Erträglichen hinaus. Einzelnes davon, wie z. B. die farbigen Wachsplastiken von L. Schwink, F. Thomas Christus an der Geißelsäule, vermag sogar tiefere Eindrücke zu vermitteln. F. Lommels hl. Sebastian ist eine tüchtige Aktstudie, auch nicht ohne inneren Wert. Edle, tiefernste Wirkung üben zwei Arbeiten von A. Negretti: eine leichtbewegte Herz-Jesu-Figur in braunrot gefärbtem Holz und ein bronzenes Relief mit dem Haupte des Heilandes. Ein kleines eindrucksvolles Werk ist eine als Kriegserinnerungszeichen gedachte, in farbiger Majolika ausgeführte Madonna mit Krone und langem steifem Mantel von Val Kraus. Ein oben flach abgerundetes, längliches Bronzerelief von J. Franz zeigt in einem an italienische Art erinnernde Auffassung die Madonna mit Engeln.

In der Gruppe des Kunstgewerbes bietet die Firma Durner & Riepl ein aus vergoldetem Messing gefertigtes



Text S. 67

FELIX BAUMHAUER
MADONNA, 1918

Altarkreuz von feierlich wirkender strenger Stilisierung. Von F. Reither sieht man eine in farbiger Majolika hergestellte runde Platte. Die Mitte des flachen Reliefs nimmt die Figur des als Herrscher der Welt dastehenden Heilandes ein; der Rand ist mit Engelköpfchen geschmückt. Die Glasmalereianstalt A. von der Heydt bringt eine in moderner Formauffassung gezeichnete Geißelung Christi. Das sehr lebhaft farbige Werk übt kräftige dekorative Wirkung und hilft beweisen, daß Erzeugnisse des Expressionismus unter Umständen den Zwecken des dekorativen Kunstgewerbes wohl dienlich sein können. Den Glasmalereien von B. Jäger (Scheiben mit Heiligenfiguren) fehlt es an Farbe, doch können sie an geeigneter Stelle und unter den rechten Lichtverhältnissen immerhin günstig wirken.

Was in den bisher besprochenen Werken anzuerkennen war, die Angemessenheit der Form und Darstellung gegenüber dem Gegenstande, ist bei den Darbietungen der Malerei und Graphik leider keineswegs durchweg zu finden. Nur vereinzelt zwar ist es, daß eine Szene direkt falsch geschildert wird. So bei einem »Judas«, der auf seiner Flucht den Geldbeutel wegwirft, so daß die Silberlinge auf die Straße fallen! Sonst sitzt der Fehler oft im Mangel der innerlichen Erlebnisse, in der fatalen Sucht, um jeden Preis neu zu sein, die alten heiligen Wahrheiten in einer fremden Sprache verkünden zu wollen, die niemals imstande sein kann, von jemand anderm als dem Künstler selbst verstanden zu werden. Als krasses Beispiel steht ein »Abendmahl« von C. Schwalbach da: der heilige Vorgang in der Zeichnung abstoßend, bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, in übeln grünen und blauen Tönen verfärbt. Kaum minder unerfreulich sind ein in Kohle gezeichnetes »Abendmahl« und ein »Emmaus« von H. W. Scheller; mehrere Holzschnitte von B. Goldschmitt (aus einer Folge »Die Bibel«); ein »Zinsgroschen« und ein »St. Johannes in Ekstase« von A. Hofer. Die Malereien und Holzschnitte von P. Thalheimer (Grablegung, hl. drei Könige, Leidensweg Christi) bestreben sich mit expressionistischen Mitteln einen Weg zur Volkstümlichkeit zu finden. — Neben solchen, mehr oder weniger verfehlten Leistungen treten andere günstiger hervor. So entbehrt ein dunkeltoniger »Christus« (Büste) von J. Graf nicht einer gewissen Größe. Theo Winter bringt eine gut empfundene »Flucht nach Ägypten«. Strenge Schlichtheit ist den Zeichnungen von A. Untersberger eigen. Von den vielen, in unserem ersten Berichte erwähnten Radierungen F. Staegers berührt wenigstens hin und wieder eine das religiöse Gebiet und behandelt den Gegenstand mit zarter Poesie. So hat er in einem sehr hübschen Blatte »Weihnachten« eine Fülle von Motiven vereinigt, die sich um das Wunder der Geburt Christi gruppieren. Bei einer »Rast auf der Flucht« (Ölmalerei) schildert er, wie Maria das Jesuskind in einem Bache badet. Matthäus Schiestl hat ein entzückendes Bildchen geschaffen, das er »Wintermärchen« nennt: eine winterliche Gebirgslandschaft in ganz fein getönter Abendstimmung; durch den Schnee schreitet das Christkind, eine brennende Kerze in der Hand tragend. Mit ausgestellt ist auch Schiestls Verkündigung auf Greideregg. Ph. Schumacher erfreut durch die Innigkeit eines »betenden Mönches« und die Charakteristik eines »Pharisäers«. R. Rausch gibt seiner »Mater gloriosa« und einer »Madonna mit einem musizierenden Engel« volle Farbe; seine Auffassung läßt den Einfluß Baumhauers spüren. Eine »Botschaft« (Verkündigung) von W. Orth fesselt durch Ruhe der Farbe und stille Versonnenheit. Großen Ernst bekunden die Bilder von Otto Gräßl, besonders tief und edel wirkt sein »Schmerzensmann«. Den hl. Franziskus würden viele moderne Künstler nicht beachten, wenn er nicht den Tieren gepredigt hätte, es scheint das einzige zu sein, was sie von ihm gehört haben oder für interessant halten. So hat ihn mit den Vöglein C. Graf-Pfaff in einer Radierung und einer Malerei geschildert. (Auch ein Relief solcher Art von H. Kemper sei hier nachträglich erwähnt) R. Paul zeigt in einem Holzschnitte den Heiligen mit einem Wolfe. Die Sondergruppe von Werken Theodor Baierls enthält mehrere religiöse Bilder. In manchen von ihnen melden sich expressionistische Auffassungen, doch dank weiser Zurückhaltung tief wirkend. So bei einer in Entwurf und Ausführung gezeigten »Pietà«. Große Stilisierung im Sinne monumentaler Wandmalerei zeichnet den Entwurf zu einer Malerei in Pfersee aus. Am stärksten wird die expressionistische Art fühlbar in einem Entwurfe zum »Jüngsten Gericht«, der den Einfluß Michelangelos erkennen läßt, aber sich dennoch formal wie geistig völlig frei hält. — Mosaiken mit christlichen Motiven zeigt M. Kurreck. Eine leise Befangenheit ist in Zeichnung und Technik noch nicht überwunden. — Von Kleinkunst sieht man hübsche Scherenschnitte, ausgeführt von E. Woltereck, R. Winkler und andern. — Allen diesen neuen Dingen stehen zahlreiche in Kopien vorhandene alte gegenüber. Wieviele von jenen werden durch die eine Meister Wilhelmsche »Madonna mit der Bohnenblüte« aufgewogen? Das wäre allenfalls eine Preisfrage. Vielleicht auch keine.

III.

Die Neue Secession eröffnete ihre Ausstellung vierzehn Tage später, gleichfalls im Glaspalaste, aber in gesonderten, mit eigenem Zugange versehenen Räumen. Die Veranstaltung umfaßte außer Malereien eine graphische Abteilung, sowie einige Skulpturen. Von der Architektur hält die »Neue Secession« sich einstweilen noch fern, wiewohl der Expressionismus sich bereits auch mit ihr beschäftigt. Der Wertdurchschnitt blieb hinter dem früherer Ausstellungen zurück, weil, wie auch in der Glaspalast-Ausstellung, mehrere der begabtesten Maler (Sieck) Jagerspacher u. a.) heuer fehlten, andrerseits sich eine beträchtliche Menge bedeutungsloser neuer Erscheinungen eingestellt hatte. Der Gesamteindruck war der, daß der Expressionismus seine Verheißungen und Hoffnungen nicht erfüllen kann, daß er nichts mehr vermag, als sich selbst zu kopieren, und daß er somit zu einem Stillstand gekommen ist, dem ein Aufschwung kaum noch wird folgen können. Große Ideen kommen nur ganz selten zum Ausdrucke und werden selbst in besten Fällen (wie bei Caspars »Madonna«) durch die Eigenart unfertiger Technik um wesentlichste Momente ihrer Wirkung gebracht. Religiöse Gegenstände sind wiederholt gewählt worden, wobei die Form teilweise bis zur Unerträglichkeit mißhandelt ist. Lassers Holzschnitt »Auferstehung«, dessen Art an die der Zeitungsillustrationen während der Münchener Räteregierung erinnert, Fritschs »Bergpredigt« mögen als Beispiele genannt sein. Im übrigen hält sich die geistige Vorstellungskraft der Expressionisten an Gegenstände der Alltäglichkeit. Das ist ja gewiß, daß klarer Blick, tief schürfender Verstand und warmes Gefühl auch in den bescheidensten Dingen Wunder entdecken, zu Wunderbarem durch sie erregt werden können. Aber davon ist trotz aller großen Sprüche fast nirgend etwas zu sehen. Dafür desto ausschließlicher Leistungen, die nicht genügen, weil sie den ohne innere Teilnahme gesehenen und dargestellten Gegenständen das Recht ihrer naturalistischen Wiedergabe versagen zu sollen glauben. Auf Einzelheiten näher einzugehen, erübrigt sich und damit zugleich eine genauere Besprechung des weitaus größten Teiles dieser Ausstellung. Erwähnung verdienen nur ihre beiden äußersten Wertpunkte. Einerseits die paar wirklich erfreulichen Leistungen. Darunter eine schöne Zeichnung »Mutter« von H. Lichtenberger, ein in der Farbe äußerst feines, weiches Blumenstück von O. Stein, gut gezeichnete Graphiken von H. Gött, dekorative Blumenstücke von



Text S. 67

FELIX BAUMHAUER
MADONNA, 1919

M. Caspar-Filser; unter den Plastiken eine gut bewegte Mädchenfigur von K. Albiker, ein bronzener Porträtkopf von F. Claus. Im Gegensatz zu diesen wenigen Stücken, deren tüchtige Beschaffenheit den Charakter der Ausstellung nicht beeinflußt, stehen zahlreiche, die ernstesten Widerspruch rechtfertigen, darunter eine Reihe von Zeichnungen von P. Klee, auch von einigen, die seiner Art folgen. Das Äußerste leistet eine Gruppe, an deren Spitze J. Molzahn steht. Er bringt, was uns in München bisher erspart geblieben war, eine mit großen, grellbunten Farbenflecken bedeckte Fläche, auf der sich allerlei reale Gegenstände aufgeklebt finden: Stücke von Karten aus einem Schulatlas, Etiketten von Zündholzschachteln und dergleichen. Wer solchen Unfug als Kunst ansehen mag, der tue es. Den ruhig Denkenden wird diese neue Erscheinung in der Überzeugung bestärken, daß der Expressionismus seinem Untergange entgegeneilt.

Dr. O. Doering

DIE DECKE DER SIXTINA

Von M. HERBERT

Gezwungnes Werk kann Gott den Herrn nicht freun!
Ich bin kein Maler, Herr! Wollt mich nicht zwingen!
Denn ich, ich kann es nimmermehr vollbringen.
Es würde Eure Heiligkeit gereun. —
Du bist es, der Unmögliches vermag!
Der Rovere hat nie umsonst geboten! —
Da schien's dem Meister Abstieg zu den Toten.
Weil wie ein Sklave er gebunden lag.
Und bäumte sich noch einmal doch empor!
Vom Werk des Grabmals habt ihr mich gerissen!
Die Feinde zeigten wieder sich beflissen.
Ihr leiht Bramante ein zu willig Ohr.
Ruft an die Decke Euren Rafael.
Da wird's von holden Wundern droben blühen —
Ich aber lieb' der Feuerfunken Sprühen,
Hie aus dem Steine springen heiß und hell.
Mein sei der Meißel! Ihm den Pinsel gebt!
Der schöne Knabe wird Euch ganz berücken,
Im Geiste Peruginos Euch entzücken.
Ich aber schaffe nur, was in mir lebt —
Laß ab vom Reden! Steige aufs Gerüst!
Ich gieße in dich meinen Weltenwillen! —
Da barg er seinen Trotz in stolzen Stillen
Und seines Aufruhrs zorniges Gelüst,
Und schuf das Große, das nicht menschlich ist,
Die rauschenden, die brausenden Visionen
Der Werdetage. Rief aus fernen Zonen
Die Urzeit, die kein Erdenauge mißt.
Der Jakobskämpfer focht da seinen Streit
Mit dem Allmächt'gen. Brust an Brust ein Ringen.
Um Reinstes, Letztes, und ein Waffenklingen,
Wie wenn ein Riese sich aus Ketten freit.
Das Fiat Lux scholl donnernd von der Höh',
Wie einst es von des Schöpfers Lippe dröhnte.
Als ob er alle Erdenkleinheit höhnte
Und Tränke tät aus Flut des Eunoë. —
Doch Rafael sank zitternd und er barg
Das Lockenhaupt in blasse, schlanke Hände:
Zu steil sind dieses Aufstiegs kühne Wände.
Vor ihm ist all mein Können arm und karg.
Nein, Schönheit ist das tiefste Leben nicht.
Des Lebens Leben, seine Schöpfersäfte
Sind nur der Seele gottestrunkene Kräfte. —
Buonarrotti sprach mir das Gericht.

AN UNSERE KÜNSTLER

Die Künstler, welche Kriegsgedenkzeichen ausgeführt oder entworfen haben, werden gebeten, die Redaktion (Promenadeplatz 3/4) davon benachrichtigen zu wollen, soweit sie nicht bereits verständigt ist. Bei ausgeführten Arbeiten wolle bemerkt werden, wer den Auftrag gab, wann das Werk entstand und wo es sich befindet.

SCHÄDEN AN MARMORDENKMÄLERN

Aus Anlaß der Beschädigung des Wiener Grillparzer-Denkmals, das durch Bubenhände im Juli 1919 durch Überstreichung mit schwarzer und roter Farbe gänzlich verunstaltet wurde, äußerte sich Ed. v. Hellmer über die Möglichkeit der Wiederherstellung des Denkmals wie folgt. Ehe man ein Urteil über die Schwere der Beschädigung und über die Art, sie zu beseitigen, abgeben kann, ist es natürlich in erster Linie notwendig, daß möglichst rasch eine genaue Untersuchung der Farbstoffe erfolgt, mit denen die Tat verübt wurde. Eine Entfernung der Farbstoffe ist selbstverständlich möglich, aber nur auf chemischem Wege. Nach den bisher gemachten Erfahrungen muß aber ernstlich davor gewarnt werden, zur Gutmachung der Schäden mechanische Mittel, wie Nacharbeiten oder Raspeln zu versuchen. Die Arbeit, die zu einer Wiederherstellung, falls eine solche überhaupt restlos möglich sein sollte, ist überaus kompliziert und es ist, wie schon erwähnt, vor allem notwendig zu wissen, aus welchen Substanzen die Farbstoffe bestehen. Eine solch schwierige Arbeit hat Professor von Hellmer vor Jahren beschäftigt, als in Graz das Denkmal des dortigen Bürgermeisters Frank mit Tinte übergossen worden war. Gemeinsam mit einem Professor der Chemie hat derselbe damals die beschmutzten Stellen einer sehr umständlichen Prozedur unterworfen, bis es gelang, durch Auftragen von Zyankali das Denkmal zu retten und die Flecke zu beseitigen. Eine vollständige Beseitigung ist aber oft trotz aller angewandten Mühe nicht möglich, da die Flecken nach Jahren ab und zu doch wieder zum Vorschein kommen. Wenn es sich um Lackfarben handelt, ist das Verfahren leichter und die Möglichkeit eher vorhanden, die Flecke ganz zu beseitigen, doch ist eben eine genaue Untersuchung der Farbstoffe das Notwendigste, ehe man an die Arbeit schreiten kann. Es gibt eine ganze Reihe von ätherischen Ölen, welche die Farbe lösen, wenn sie rechtzeitig zur Verwendung gelangen. Die Arbeit muß aber stets so rasch als nur irgend möglich vorgenommen werden und zwar unter Beobachtung größter Vorsicht, damit das betreffende Denkmal keinen dauernden Schaden erleidet.

Riedl



Text S. 68

FELIX BAUMHAUER
HERZ JESU, 1919



FELIX BAUMHAUER — *Skizze. — Text S. 68* — HERZ JESU



J. M. Beckert 3165 GFCKM

DIE HOLZPLASTIK IM HOCHSTIFT EICHSTÄTT AM VORABEND DER RENAISSANCE

Von FELIX MADER

(Hierzu die Abbildungen S. 77—100)

Die Renaissancebewegung des 16. Jahrhunderts überflutete die deutschen Lande nicht wie ein plötzlicher Überfall. Ein etwa zwanzigjähriges Übergangsstadium bereitete sie vor. Es handelt sich um die Zeit von etwa 1490 bis 1510. Die künstlerischen Intentionen dieser Jahrzehnte bedeuten ein allmähliches Abflauen der barocken Hochflut, die die deutsche Bildnerei seit den siebziger Jahren des Jahrhunderts von den Gesinnungen des sogenannten weichen Stiles getrennt hatte, und ein allmähliches Hineinwachsen in die klassizistischen Tendenzen, welche die deutsche Renaissance, im allgemeinen wenigstens, charakterisieren. Also das ewige Spiel von Ebbe und Flut, das in der Kunst ständig wiederkehrt.

Welches waren die in der Seele der Kunst wirkenden Kräfte, die die Renaissance anbahnten? Wer wird das Geheimnis der inneren Vorgänge lüften, die dem äußeren Geschehen zugrunde liegen? Was darüber gesagt wurde, ist zuweilen wenig objektiv und von Anschauungen beeinflußt, die außerhalb des Problems liegen. Ich beabsichtige nicht, die Frage zu lösen. Für die folgende Darstellung einer lokalen Kunstgruppe genügt es, wenn ich mich an das Tatsächliche, an die künstlerische Seite der Frage halte. In diesem Sinn bedeuten die fraglichen Jahrzehnte wie überall so auch in unserem Gebiete ein ausgesprochenes Decrescendo, das vom Fortissimo der Plastik der achtziger Jahre zur Renaissance überleitet. Die Kunst steigt von den frischen, zuweilen wilden Höhen des ausgesprochenen Realismus allmählich — was betont sei — herab in die ruhigen, ebenmäßigen Gefilde der formalen Schönheit, von der Bewegtheit zur Ruhe, von der Individualität zum Dekorativen.

Die im Hochstift erhaltenen Denkmäler gruppieren sich um eine Reihe von Schöpfungen, die mit zu den besten der Zeit gehören. Im 9. Jahrgang dieser Zeitschrift habe ich sie dem Meister des Eichstätter Domaltares zugeschrieben, den ich in dem Meister Hans Bildschnitzer vermute, der in der fraglichen Zeit in Eichstätt saß und zwar in hochangesehener bürgerlicher Stellung wie sein Nachfolger Loy Hering[1]). Die sogenannte Willibaldstatue des Bayerischen Nationalmuseums und der hl. Augustinus in Abenberg, eine Statue des Täufers in Pfahldorf, bedeutende Marienfiguren im Kloster St. Walburg und in Eberswang, glaubte ich auf seinen Namen buchen zu dürfen. Zwei Figuren aus dem Kloster Rebdorf, die ins Bayerische Nationalmuseum kamen, Maria und Johannes, zu einem Kruzifix gehörig, rechnete ich dazu[2]). Damals war ich der Meinung, das Kruzifix selber existiere nicht mehr. Das war ein Irrtum. Es hat sich inwischen gefunden und zwar in der Pfarrkirche zu Obereichstätt.

Dort erhebt sich an der rechten Seite des Langhauses ein Kolossalkruzifix. Die Ortstradition weiß, daß es aus dem säkularisierten Rebdorf stammt. Wo es sich dort befand, ist vorläufig urkundlich nicht festzustellen, man wird aber nicht irregehen, wenn man die ganze Gruppe auf dem Kreuzaltar der großen Klosterkirche sucht. Hierfür spricht auch der Umstand, daß das Kreuz mit Holzintarsien aus der Frührokokozeit geschmückt ist. Damals wurde die Kirche im Zeitstil umgestaltet. Die drei Figuren haben die gleiche Größe, je 2,20 m.

Die Tragik des Golgathamysteriums spricht sich in dem Obereichstätter Kruzifix mit einer inneren Größe aus, die von den bedeutendsten Kruzifixdarstellungen der Spätgotik nicht übertroffen wird (Abb. S. 78 u. 79). Der Eindruck ist um so tiefer, weil Berechnungen auf Effekt gänzlich fehlen. Die schlichte, große Wahrheit spricht mit ergreifender Eindringlichkeit. Der Erlöser ist eben verschieden. Die Spuren qualvollen Leidens treten zurück vor den Äußerungen heldenmütiger Hingabe und opferbereiter Ergebung. Das Prophetenwort: oblatus est quia ipse voluit[3]), kommt am Obereichstätter Kruzifix zu überzeugender Verkörperung. Der Meister verfügt über volle Beherrschung der Kunstmittel. Wie man

[1]) Ebenda, S. 213 ff.

[2]) Abbildung a. a. O.

[3]) Er wurde hingeopfert, weil er es selbst wollte.



KRUZIFIXUS IN DER PFARRKIRCHE ZU OBEREICHSTÄTT
Text S. 77–79

das Kruzifix auf dem Eichstätter Domaltar wiederholt irrigerweise der Renaissancezeit zugeteilt hat wegen des vollendeten Körperverständnisses, das einseitige Bewunderer der Renaissance für diese in Anspruch zu nehmen pflegen, so müßte man auch das Obereichstätter als Renaissancearbeit einreihen. Über die Datierung kann es jedoch keinen Streit geben. Die Renaissance — im geläufigen chronologischen Sinn — hat dem Meister nichts gegeben, sein Können ist ein rein persönliches auf Grundlage dessen, was die Spätgotik aus eigenem erreicht hat. Das rassige Pathos, das den Berchinger Schmerzensmann durchwühlt, hat sich in Obereichstätt geglättet. Der Zusammenhang klingt allerdings nach, doch so, daß das bewegte Lendentuch, an dem es am meisten in Erscheinung tritt, mit der edlen, gelassenen Ruhe der ganzen Figur nur leise kontra-

stiert. Der Johannes im Nationalmuseum zeigt ja ähnliche Auffassung. Auch da erinnert der Schwung der Gewandung an das ältere Pathos. Das Kruzifix Loy Herings im Mortuarium des Eichstätter Domes[1]) übertrifft das Obereichstätter an unmittelbarer, packender Kraft, aber nicht in der kraftvollen inneren Durchbildung.

Neben Hans Bildschnitzer — die Zuteilung wird wohl nicht irrig sein — arbeitete im fraglichen Zeitabschnitt der Meister des Köttingwörther Altares in unserem Gebiet. Ich habe seine Schöpfungen im 12. Jahrgang dieser Zeitschrift zusammengestellt und darf darauf verweisen[2]). Sein Hauptwerk, der Köttingwörther Altar, der Altar in Berching, die Marienstatue in der Peterskirche in Eichstätt und ein bedeutender Apostel in Esselberg fallen in unseren Zeitabschnitt.



VOM KRUZIFIXUS IN DER PFARRKIRCHE ZU OBEREICHSTÄTT
Vgl. Abb. S. 78

Neben diesen beiden bedeutenden Erscheinungen gibt es aber noch eine beträchtliche Anzahl von Schnitzwerken, die an der Schwelle der Renaissance stehen. Ich reihe zunächst eine Gruppe unter sich verwandter Skulpturen an, die auf einen dritten Meister zurückgehen dürften. Ich nenne ihn den Meister des Isenbrunner Laurentius.

Die Weihe ehrwürdigen Altertums ruht auf dem romanischen Kirchlein, das malerisch auf einem Hügel über Isenbrunn sich erhebt, vermutlich an Stelle einer germanischen Quellenkultstätte. Auf dem kleinen Barockaltärchen steht an Stelle eines Bildes die schöne Figur des hl. Laurentius (Abb. S. 80 l.). Generalvikar Priefer sah 1601 am damaligen Altar, von dem die Figur sicher stammt, das Wappen des Bischofs Gabriel von Eyb (1496—1535)[3]). Der äußerste ter-

[1]) Vgl. Felix Mader, Loy Hering, S. 52f.
[2]) Ebenda, S. 97ff.

[3]) Eichstätter Pastoralblatt 1862, S. 190.



HL. LAURENTIUS IN ISENBRUNN
Text S. 79 und unten



HL. JOHANNES IN BUCH
Text unten

minus a quo für die Entstehung der Figur ist demnach 1496. Den stilistischen Merkmalen zufolge gehört sie der Wende des Jahrhunderts an.

Trotz der schlechten Fassung fesselt die Laurentiusfigur auf den ersten Blick. Eine schlanke, edle Erscheinung, vornehm in der Haltung und frei in der Bewegung. In dem von reicher Lockenfülle umrahmten Jünglingskopf kommt die hochentwickelte Ausdrucksfähigkeit der Spätgotik bedeutend zur Erscheinung. Es handelt sich um ein Porträt. Der Künstler verstand es aber, das Porträt in jene ideale Höhe zu erheben, in der uns der Heilige entgegentritt, nicht ein verwaschener Typus, sondern ganz individuell, ein sinnendes, tiefes Innenleben aussprechend. Sehr effektvoll, bewegt, aber nicht unruhig, ist die Gewandung angeordnet. Es handelt sich also um einen Meister, der entwickelten Schönheitssinn und feines Empfinden für den Wohlklang der Linie besaß.

In der kleinen Ortskapelle zu Buch bei Irlahüll steht ein Apostel Johannes (Abb. oben r.). Über die Zuweisung der schönen Statue an den Isenbrunner Meister kann kein Zweifel sein. Es handelt sich um die gleiche Naturstudie, um das gleiche Porträt. Der Apostel tritt uns allerdings in anderer Stimmung gegenüber als Laurentius. Schmerzliche Erregung spricht aus seinen Zügen und das bedingt entsprechende physiognomische Unterschiede der Isenbrunner Figur gegenüber. Was bewegt den Apostel? Er segnet

den vergifteten Kelch, aus dem die Schlange entweicht. Diese Situation begründet offenbar das Schmerzliche des Ausdruckes, Schmerz über den verruchten Anschlag. Die Konzeption des Meisters ist also eine geschlossene, programmatische. Die bewegte, knitterige Gewandung beweist, daß der Johannes älter ist als die Isenbrunner Schöpfung, mehr beeinflußt von der barocken Richtung der achtziger Jahre.

Die Erscheinung der Figur, auch der Ausdruck wird durch den Umstand beeinträchtigt, daß die Fassung über der Nase abgesprungen ist.

Die Art des Isenbrunner Meisters spricht ferner aus dem Torso eines gut bewegten St. Michael im Diözesanmuseum. Er stammt aus Böhmfeld. Der Engel trägt Albe, Stola und Pluviale. Die fehlende Rechte war erhoben und zückte das Schwert. Also ein Seelenwäger. Reiches Lockenhaar — der Schnitzer scheint dafür eine besondere Vorliebe gehabt zu haben — umfließt das feine Köpfchen des Engels.

Die Lebendigkeit der Bewegung, die ein Zug von edler Zurückhaltung mäßigt, der Sinn für graziöse, schlanke Formen, wie sie der Böhmfelder Figur eignen, kommen in gleich glücklicher Weise an drei Statuetten zum Ausdruck, die in Eichstätt sich befinden.

Ich nenne zuerst ein vorzügliches Figürchen der hl. Katharina im Kloster St. Walburg (Abb. nebenan). Es dürfte schwer sein, sie dem Isenbrunner Meister abzusprechen. Sein Genius spiegelt sich in der feinen graziösen Haltung wie in der wirksam bewegten Gewandung, nicht zum wenigsten im Typus der Heiligen, aus dem lebenswahre Anmut und ein zartes Gemüt sprechen. Die Attribute sind verloren gegangen: in der Rechten hielt die Heilige das zerbrochene Rad, in der Linken das Schwert. Die alte Fassung hat sich erhalten. Das Gewand ist ganz vergoldet.

Die beiden anderen Figürchen befinden sich in der Sammlung des Historischen Vereins und zwar auf Tragstangen, die der Dompfarrei als Nachfolgerin der alten Kollegiatpfarrei gehören. Es handelt sich um die Prozessionsstangen der Künstlerzunft. Die Stangen selber gehören der frühen Rokokozeit um 1720 an. Die Figürchen dagegen rechne ich zum Opus unseres Meisters (Abb. S. 82). Die etwas pathetische Haltung, die bewegte Drapierung, die feinen Köpfe verraten ihn. St. Eligius, im bischöflichen Ornat, hält in der Rechten ein Ziborium als Erzeugnis seiner Goldschmiedekunst, die Linke hielt



HL. KATHARINA IN ST. WALBURG ZU EICHSTÄTT. — *Text nebenan*

jedenfalls den Bischofsstab. Lukas hält in der Linken sein Evangelium, in der Rechten befand sich ehedem die Schreibfeder, der geflügelte Stier ruht zu seinen Füßen.

Die Meister des graziösen Rokoko haben ganz ähnlich gefühlt und gestaltet. Das Empfinden ist das gleiche, nur die Formen variieren. So kommt es, daß die Umrahmung des 18. Jahrhunderts kaum als Störung empfunden wird.

Wenn ich nicht irre, gehören dem Isenbrunner Meister noch einige Figuren im Westgebiet des Hochstiftes an.

In Wasserzell bei Spalt stehen auf dem Hochaltar fünf Figuren. Drei davon sind zusammengehörig: St. Leonhard, Stephanus und Laurentius (Abb. S. 83). Dem wachsen-



HL. LUKAS



HL. ELIGIUS

Gotische Figuren auf Tragstangen in der Dompfarrei zu Eichstätt. — Text S. 81

den Einfluß der Renaissancebewegung stehen sie näher als die bisher betrachteten Schöpfungen, sie sind also jünger. Die Freiheit und Gelenkigkeit der Bewegung ist die gleiche wie an den älteren Figuren, aber der Entwicklung entsprechend zurückhaltender, klassischer. Auf gleicher Höhe stehen die prächtigen Köpfe. Laurentius und Stephanus sind Erscheinungen, deren sich kein Italiener zu schämen bräuchte. Namentlich der Ausdruck des hl. Stephanus, der mit leise geöffnetem Mund, hingerissen vom Inhalt der Lesung, aus seinem Buche aufblickt, ist unvergleichlich lebendig und schön. Der wachsende Einfluß der Renaissance schuf die Draperien ruhiger als früher. Sie fließen melodiös, die Hauptzüge werden betont, fliegende Motive sind ganz ausgeschaltet.

Ein hl. Stephanus aus Eschenbach, jetzt im Diözesanmuseum, stammt aus gleicher Zeit. Tiefes Innenleben spricht aus den Zügen des Heiligen (Abb. S. 84). Die Haltung ist frei bewegt, von innen heraus gedacht, die Gewandung sehr edel stilisiert.

Wer war der Meister? Gerne möchte ich sagen, daß sie dem Bildschnitzer Hans Peisser angehören, der 1497 Bürger in Eichstätt wurde, wie eine gleichzeitige Bürgerliste ausweist[1]). Wir wissen aber von Peisser nicht mehr als eben dieses. Eine Buchung auf seinen Namen ist deswegen nicht möglich.

Die merkwürdige Produktivität der Spätgotik schmückte wie anderwärts auch im Hochstift Eichstätt selbst die bescheidensten Dorfkirchen mit vielen Schnitzaltären. Nur in seltenen Fällen haben sich diese Altarwerke als Ganzes erhalten. Die Späteren räumten damit auf; jede Zeit hielt ihren Geschmack für den geläutertsten. Die Barockzeit namentlich war sehr eifrig, das »altgotische Geschnörkel« zu beseitigen. Aber auch sie wußte den inneren Gehalt der spätgotischen Figurenkunst zu schätzen. Daher die Erscheinung, daß auch auf dem barocken Hochaltar gerne die Schreinfiguren des mittelalterlichen Altars beibehalten wurden.

Ich nenne die Fälle, die für den Zeitabschnitt einschlägig sind.

[1]) Reichsarchiv München, Lit. des Hochstifts Eichstätt II, M. 3, Nr. 21, fol. 14.



DIE HL. LEONHARD, STEPHANUS UND LAURENTIUS IN WASSERZELL BEI SPALT

Text S. 81

Obenan stehen durch ihre künstlerische Bedeutung die Figuren des Hochaltars in Dörndorf: Sixtus, Laurentius und Johannes der Täufer (Abb. S. 85).

Der Schnitzer besaß bemerkenswertes Können. Wie häufig bei den Spätgotikern liegt seine Stärke in der Seelenschilderung. Verklärte Innerlichkeit ruht auf den Dörndorfer Figuren. Dieser Sixtus ist eine sehr vornehme, bedeutende Erscheinung. Aus dem durchgeistigten Kopf spricht der tiefe Denker und Betrachter, der Heilige und der vornehme Mann, die abgeklärteste Ruhe und vertrauenerweckende Würde. Den Diakon brachte der Schnitzer in seelischen Konnex mit Sixtus, und zwar wählte er den Moment, wo Sixtus dem Leviten die Schätze der Kirche übergibt, sie den Armen auszuteilen. Demütig, voll entzückender Bescheidenheit, neigt Laurentius das Haupt, während er die Rechte ausstreckt, den Beutel in Empfang zu nehmen. Dem Künstler war das sinnige Laurentiusoffizium bekannt. Das darin geschilderte Verhältnis zwischen dem Papst und dem Leviten brachte er in feiner Weise zum Ausdruck. Der Täufer wendet sich ebenfalls der Mittelfigur zu. Die Rechte weist nach hergebrachtem Typus auf das Lamm Gottes, das originellerweise an ihm, wie liebkosend, emporsteigt. Es entspricht der Denkweise des Künstlers, daß er nicht den energischen, furchtlosen Wüstenprediger schildert, sondern den nach innen gerichteten Asketen. Die Figuren sind also nicht rein statuarisch nebeneinander gestellt, sondern innerlich verbunden nach Art der italienischen sacra conversazione. In der gehaltenen Bewegung der Figuren, in dem ruhigen Rhythmus der Gewandung reflektiert die innere Stimmung. Sie sind geschlossene Einheiten.

Eine weitere Altargruppe hat sich in



HL. STEPHANUS, EICHSTÄTT, DIÖZESANMUS. — *Text S. 82*

Österberg erhalten St. Maria, St. Stephanus und St. Joseph oder Joachim (Abb. S. 86). Die Art des Schnitzers ging nicht so tief, wie jene des Dörndorfer Meisters, auch sein Können war weniger groß. Eine formalistische Kunstbetrachtung wird an den Österberger Figuren kurz vorüber gehen. Aus den drei Gestalten spricht aber doch sehr viel Unmittelbarkeit. Die realistische Schule, in welcher der Schnitzer aufgewachsen war, machte ihm in der Wahl der Modelle keine Sorgen. Maria ist gewiß nicht idealschön, aber wahr ist sie, und sie entbehrt nicht einer gewissen Würde. Stephanus entspricht nicht dem klassischen Schönheitskanon, aber die Figur hat Charakter und Leben und das ist mehr als Form. Die dritte Figur, deren Bestimmung Schwierigkeit bietet, da sie kein Attribut hat, ist eine sehr sympathische Erscheinung. Es handelt sich um St. Joseph oder Joachim. Er überträgt die Sonntagsstimmung, die auf der Gruppe ruht, auch auf den Beschauer.

Ich möchte hier eine dritte Altargruppe einreihen. Sie steht in der protestantischen Kirche zu Aue bei Großhöbing, an der Nordgrenze des Hochstiftes. Der Altar scheint dem gleichen Schnitzer anzugehören, der die später zu besprechende Marienfigur in Kottingwörth geschaffen hat (vgl. S. 88). Er stammt also wohl von einem Meister, der dem Hochstift angehörte, was bei der örtlichen Lage Aues sehr naheliegend ist. Es handelt sich um einen kleinen Flügelaltar; auch das Gehäuse ist alt. Die Gemeinde hatte eine derartige Anhänglichkeit an den Altar, daß man um die Mitte des 17. Jahrh. das verlorengegangene spätgotische Sprengwerk im Zeitstil erneuerte.

Im Schrein steht eine Marienfigur, auf den Flügeln befinden sich die Reliefgestalten der hl. Barbara und Margarete, in der Predella die Gruppe Christi mit den Aposteln (Abb. S. 87). Die weiblichen Gestalten haben einen gemeinsamen Typus: schlanken Wuchs mit stark betonter Ausbiegung der Körperachse und feine Köpfe mit etwas kühlem, reserviertem Ausdruck. Das Jesuskind sitzt ungeschickt auf der linken Hand Mariens; die Ungeschicklichkeit der Haltung scheint eine Folge nachträglicher Veränderungen zu sein. In der Behandlung des unbekleideten kindlichen Körpers zeigt der Schnitzer viel Formenverständnis. Auch die kindliche Psyche wußte er mit feiner Beobachtung zu schildern. Aus dem Kind spricht ernste, gespannte Erregung. Worüber? Da der Gegenstand, den das Kind in der Linken hielt, verlorenging, ist schwer zu sagen, ob dem Künstler etwa ein mystisch-dogmatisches Motiv vorschwebte. Das kommt bei den Spätgotikern wiederholt vor, mag also auch hier so gewesen sein.

Die Predellengruppe. Christus und die Apostel sitzen. Die Gruppierung ist geschickt. Der hoheitsvolle Heiland scheint mit erhobener Rechten zu sprechen. Sein Wort erfüllt die Zwölfe mit lebhafter innerer Erregung, die sich zurückhaltend in den Gesten, um so lebendiger aber in den Mienen äußert. Vielleicht dachte der Schnitzer an die Rede des Herrn bei Johannes (16, 17f.): Eine kleine Weile, und ihr werdet mich nicht mehr sehen... Sie aber sprachen: Noch eine kleine Weile? Wir wissen nicht, was er redet.

Auf dem modern gotischen Hochaltar in Raitenbuch stehen die Figuren der zwölf Apostel. Sie wurden in der Frühzeit des 19. Jahrhunderts aus der protestantischen Kirche im benachbarten Nennslingen erworben[1]). Die etwas gedrungenen Gestalten sind Porträte, herbe, manchmal ans Derbe streifende Typen. Der Schnitzer arbeitete also im Sinn des spätgotischen Realismus, die Bestrebungen der dämmernden Renaissance kannte er nicht oder war ihnen nicht gewachsen.

Neben ganzen Altargruppen haben sich außerordentlich häufig Marienfiguren von den mittelalterlichen Kirchenausstattungen erhalten. Viele derselben mögen auf dem Marienaltar gestanden sein, der kaum einer Kirche fehlte, die übrigen waren auf Konsolen irgendwo an der Wand angebracht wie noch heute.

Die Vertiefung in das mariologische Problem tritt bei den guten Arbeiten überall bestimmt hervor, manchmal auch bei geringe-

[1]) Pastoralblatt 1858, S. 191.

ren. Als bezeichnendes Beispiel nenne ich in erster Linie eine Marienstatuette in der Leonhardskapelle in Walting. Künstlerisch genommen handelt es sich um eine Durchschnittsarbeit. Für das programmatische Schaffen der Spätgotiker bedeutet aber das Jesuskind einen stringenten Beweis: das Kind sitzt auf dem Arm der Mutter mit gerade gestreckten Füßen. Die Händchen ruhen auf den Knien und in denselben hält das Kind einen großen Nagel, in sinnende Betrachtung versunken. Was der Schnitzer wollte, ist sehr klar: er dachte an die Kreuzesnägel und an die Prophetie Simeons. Das ist seelenvolle Vertiefung, keine Genredarstellung.



DIE HL. LAURENTIUS, SIXTUS, JOH. BAPT., HOCHALTARGRUPPE IN DÖRNDORF
Text S. 82

Eine Marienstatue von gleich hoher innerer Beseelung steht auf einem Seitenaltar in Litterzhofen (Abb. S. 88, rechts). Das Marienideal des Schnitzers betont das jungfräulich Zarte, Anmut und Sinnigkeit. Auch aus dem lieblichen Kind spricht innerlich bewegte, nachdenkliche Stimmung. Die Gruppe wirkt auf den Beschauer wie feingestimmte religiöse Lyrik mit mystischem Hintergrund. Der Schnitzer steht stilistisch im Zusammenhang mit dem weichen Stil des Jahrhunderts, sei es, daß er noch dieser Schule angehörte, sei es, daß Geistesverwandtschaft ihn damit verband. Pathetische Formgebung wäre ein innerer Widerspruch zu seiner ideellen Konzeption gewesen. Das künstlerische Feingefühl bewahrte ihn davor.

Die natürliche Seite des mariologischen Problems, das Verhältnis zwischen Mutter und Kind, kommt an der Marienstatue zum Ausdruck, die auf dem Hochaltar der Marienkirche in Beilngries sich befindet (Abb. S. 88, Mitte). Der Schnitzer geht weniger in die Tiefe, er schildert die glückliche Mutter, sehr lebenswahr, nicht auserlesen, was den Typus betrifft, aber edel. Das war nicht etwa sein Programm; die Flügel trugen ihn nicht höher, trotz seines entschieden künstlerischen Könnens. Anziehend wirkt die Haltung des Kindes, das liebkosend beide Händchen nach der Mutter ausstreckt. Also das gleiche Motiv, das die gleichzeitigen Italiener in vielen Variationen dargestellt haben. Die Bewegung der Gewandung ist übersichtlich und edel.

Dem Meister, der die Marienstatue im nahen Kottingwörth schuf, begegneten wir schon in Aue. Hier die gleiche vornehme Frau, etwas kühl, aber sehr würdevoll. Das Wesen der Mutter reflektiert auch auf das Kind, das vorzüglich schön modelliert und mit feinster physiognomischer Beobachtung dargestellt ist (Abb. S. 88, links).

In Isenbrunn wurde eine Marienfigur unserer Jahrzehnte später als Rosenkranzmadonna verwendet, an der Decke hängend, wie es das späte 17. Jahrhundert liebte (Abb.



MADONNA MIT ZWEI HEILIGEN, ALTARGRUPPE IN ÖSTERBERG
Text S. 84

Arberg (Abb. S. 90 rechts). Eine feingliedrige, edle Erscheinung mit betonter Schlankheit. Aus den seelenvollen Augen Mariens leuchtet das sinnigste Frauengemüt. Das hochentwickelte Schönheitsempfinden des Künstlers schuf ein Jesuskind von ebensoviel Naturwahrheit wie lebendigster Beseelung, verklärt durch vornehme Stilisierung. Mit freundlichem Lächeln streckt es dem Beter die Linke entgegen, während die Rechte den Hals der Mutter umfaßt: eine Frische und Tiefe der Auffassung, die doch wohl jedem Italiener das Gleichgewicht hält.

Von anderer Art ist die Madonna in Elbersroth. Sie ist auf Repräsentation gestimmt (Abb. S. 90 links). Die vollen Formen und die sonoren Akkorde der

S. 89). Der Schnitzer arbeitet sehr sachlich. Die reichen dekorativen Formen der Gewandung, die den Spätgotikern auch am Vorabend der Renaissance noch am Herzen liegen, reduziert er auf große, gut gesehene und gut motivierte Züge. Sehr lebensvoll wußte er das Kind zu bilden, mit gutem Körperverständnis und feiner seelischer Beobachtung. In lebhafter Bewegung wendet es sich von der Mutter weg, dem Beter zu, mit freundlicher Miene Erhörung, Gewährung verheißend. Der Meister verstand also, seine religiös vertiefte Idee ansprechend und überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Die entsprechende Beherrschung der Kunstmittel besaß er.

Die genannten Marienfiguren befinden sich alle im Osten des Hochstiftes. In der Eichstättischen Enklave um Herrieden und Ornbau treten zwei Marienstatuen in den Vordergrund. Die eine befindet sich in

Drapierung stehen unter dieser Idee. Die Figur steht an der Grenzscheide zur Renaissance, vielleicht zeitlich schon jenseits der Grenze, was bei Übergangserscheinungen nicht kalendermäßig festgelegt werden kann. Sicher wirkten die formalen Tendenzen der Renaissance sehr auf den Schnitzer. Der seelischen Vertiefung war das nicht von Vorteil. Das Kind ist auch hier sehr schön. Es weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine Kugel (oder einem Apfel?), den es in der Linken hält, demnach eine tiefsinnige Anspielung.

Auf einem Seitenaltar der Pfarrkirche St. Emmeram in Spalt hat man in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts eine sehr schöne Marienstatue geschickt in die Barockarchitektur des Altares eingegliedert (Abb. S. 91). Die dritte bedeutende Marienfigur im Westgebiet! Imponierende dekorative Repräsentation vereinigt sich in dem Bildwerk mit



MADONNA MIT BARBARA UND MARGARETA, ALTARGRUPPE IN AUE

Text S. 84

tiefer Beseelung. Die starke Achsenbiegung, die flutende Gewandung verbinden den Meister mit dem spätgotischen Pathos. Jedoch vermeidet die Komposition der Gewandung mit ihren reichen, volltönenden Rhythmen feinfühligerweise überlaute Akkorde. Der tiefe, sinnende Ernst auf dem Angesicht der Mutter reflektiert auf das Jesuskind. Das physiognomische Können des Schnitzers war groß. So lebenswahr seine Schöpfung ist, so tief ist sie. Sein Naturalismus war kein wahlloser, sondern er ist durch ein Künstleringenium mit Stilgefühl und Idealen gesehen. Die Spätgotik kannte naive Schöpfungen bei geringeren Meistern, aber keine Plattheiten.

Wie zahlreich mittelalterliche Marienstatuen sich erhalten haben, zeigt augenfällig eine Wanderung im nördlichen Hochstift. In den Dorfkirchen im Tal der Anlauter und auf dem Hochplateau zu beiden Seiten desselben zählt man deren etwa zwanzig. Zu den besten Schöpfungen gehört die Madonna auf einem Seitenaltar in der Pfarrkirche zu Titting. Sie verbindet Würde mit Anmut. In der Gewandung liegen feine rhythmische Werte.

Besonders sinnige Auffassung spricht aus einer Marienfigur in Mantlach (Abb. S. 92, links). Der Schnitzer muß an Simeons Weissagung gedacht haben, denn Mutter und Kind scheinen in schmerzliche Gedanken versunken zu sein. Eine Marienstatue im benachbarten Großnottersdorf gehört wohl dem gleichen Schnitzer an (Abb. S. 92, Mitte). Der große Zug der Gewandung und die edle





MARIENSTATUEN IN KOTTINGWÖRTH (links), BEILNGRIES (Mitte) UND LITTERZHOFEN (rechts)

Text S. 85

Würde des Marienideals charakterisieren ihn. In Großnottersdorf bildet er das Kind lebhaft bewegt; es wendet den Blick nach oben und die Händchen sind wie jubelnd ausgestreckt. Dem Künstler schwebte wohl wieder ein mystisch-dogmatischer Gedanke vor, etwa ein Gebet des Jesuskindes zum ewigen Vater.

Die Madonna in Schutzendorf stammt aus der protestantischen Kirche im benachbarten Göllersreuth. In der Frühzeit des 19. Jahrhunderts fand die Transferierung statt. Der Meister geht nicht in die Tiefe, aber ein Hauch zarter Lyrik verklärt die Gruppe, eine Lyrik, die keine Stürme kennt, keine Dornen, der die sonnigen Tage des Paradieses nicht entschwunden sind (Abb. S. 92, rechts).

Gleich der Schutzendorfer Marienfigur stammt auch die in Stadelhofen aus einer protestantischen Kirche und zwar aus Reichertshofen. Eine Marienfigur in Mettendorf kam 1727 aus der protestantischen Kirche zu Ebermergen im Ries[1]).

So zahlreich die Hauptfiguren der mittelalterlichen Marienaltäre sich erhielten, so verhältnismäßig selten ist das bei den Reliefs und Malereien der Flügel und Predellen der Fall. Immerhin kann ich einige Reliefdarstellungen aus den zur Erörterung stehenden Jahrzehnten namhaft machen.

Sehr beliebt scheint die Darstellung des Todes Mariä gewesen zu sein, da sich vier Stücke durch die Jahrhunderte gerettet haben. Das beste besitzt Fribertshofen. Wie die ins Breite gehende Komposition erkennen läßt, handelt es sich um eine ehemalige Predellengruppe (Abb. S. 94, oben). Vielleicht stand der Altar in der Klosterkirche zu Plankstetten, wo ihn die Barockzeit nicht mehr brauchen konnte. Fribertshofen ist Filiale von Plankstetten. Charakteristisch für den Schnitzer ist das Untersetzte seiner Gestalten und die üppige Haarfülle, womit er die Apostel ausstattete. Die klare, übersichtliche Behandlung der Gewänder verbindet ihn mit der Renaissance, die realistische Behandlung der Köpfe dagegen ist ein Erbe der Spätgotik. Die Gruppierung hat ihre Vorzüge. Den seelischen Ausdruck konzentriert der Schnitzer um die sterbende Gottesmutter. Auf ihrem Antlitz spiegelt sich demutsvolle

[1]) Pastoralblatt 1858, S. 190 f. — A. Hirschmann, Die St. Annawallfahrt in Mettendorf, Eichstätt 1909, S. 11 ff.

Ergebung innig und wahr. In den Zügen des Johannes, der die Sterbekerze hält, prägt sich schmerzliche Ergriffenheit in feiner Weise aus, ebenso bei Petrus, der die Sterbende mit Weihwasser besprengt. Die übrigen Apostel sind gruppenweise oder einzeln in die Lesung der Sterbegebete vertieft, andere stehen in schmerzlichem Nachdenken da, einer bläst das Rauchfaß an, ein häufiges spätgotisches Motiv.

Einen zweiten Marientod, flachgeschnitzt, bewahrt die Pfarrkirche in Töging (Abb. S. 93, oben). Das Format weist auf ein ehemaliges Flügelrelief. Der Schnitzer war einer von den geringen Meistern. Die Rhythmik der körperlichen Bewegung, die Freiheit der Gelenke hat sich ihm noch nicht geoffenbart. Aber man versteht ihn. Dieser eine Apostel am Fuße des Bettes, der sein Haupt aufstützt und trauervoll in die Ferne schaut, ist doch recht lebendig erfaßt, ebenso der in der Bewegung mißglückte Thomas, der in tiefer Anteilnahme die Arme ausbreitet, wie um der Sterbenden zu helfen. Petrus, der hier die Sterbekerze hält, ist eine charakteristische Figur. Also ein anzuerkennendes Wollen. In der Domdechantei in Eichstätt werden zwei Reliefgruppen von je drei Aposteln bewahrt (Abb. S. 94, unten). Sie gehören offensichtlich dem Meister des Töginger Reliefs an, wie zahlreiche Übereinstimmungen erkennen lassen. Es handelt sich um bescheidene Kunstoffenbarungen wie in Töging, die Naivität des Schnitzers enthüllt jedoch innere Werte, die seinen Schöpfungen trotz der formalen Schwächen ihre Bedeutung sichern. Die Reliefs schmückten einst die Flügel eines Schreinaltars. In den vier Feldern derselben waren je drei Apostel zusammengruppiert. Ob die fehlenden zwei Reliefs etwa den Weg in die weite Welt antreten mußten, könnte gegebenenfalls durch diese Veröffentlichung konstatiert werden. Wo die Eichstätter Gruppen ursprünglich herstammen, ist nicht bekannt.

In Bürg, oberhalb Titting, hat sich eine Predellengruppe mit Darstellung des Todes Mariä erhalten (Abb. S. 93, unten). Der Schnitzer war weder bei Phidias noch bei Praxiteles in die Schule gegangen. Was an der Darstellung fesselt, ist die naive Schilderung der Szene. Phantasie besaß der biedere Mann. Er erzählt lebendig und charakterisiert



MARIENFIGUR IN ISENBRUNN

Text S. 85

mit dem rücksichtslosen Realismus der Spätgotik, daher einige sehr rassige Figuren. Da kniet ein Apostel schmerzerfüllt mit gekreuzten Armen am Kopfende des Bettes; von den zweien, die am Fußende aus einem Buche beten, trocknet sich der eine die Tränen; der daneben stehende denkt über den bitteren Verlust nach und sein Haupt ist ihm vor Wehmut zur Seite gesunken. Wie häufig hält Johannes die Sterbekerze, während Petrus, ein ernstes, greises Männlein, voll Ergriffenheit des Proficiscere anima christiana spricht.

Eine ähnlich schlichte Arbeit ist der Marientod in Preith. Das Relief ist in das Antependium des heutigen Hochaltars eingelassen.

Die dem Mittelalter so geläufige Darstellung der Kreuzabnahme, das sog. Vesperbild, begegnet in einem einzigen Fall. Das Relief befindet sich in Solngriesbach[1]). Neben Maria gruppieren sich um den Leichnam des Herrn Magdalena, Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathäa. Der Schnitzer war

[1]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 148.



MARIENFIGUR IN ELBERSROTH
Text S. 86



MARIENFIGUR IN ARBERG
Text S. 86

ein knorriger Spätgotiker. Seine Gestalten gerieten ausnahmslos — auch die heiligen Frauen — herb und wetterhart. Die Gruppierung ist nicht ungeschickt, wirkt aber etwas unruhig. Die große Linie wird durch knittrige Gewandung stark verwischt.

Außer der Mariendarstellung haben sich begreiflicherweise häufig auch Einzelfiguren der Kirchenpatrone und anderer Heiliger erhalten. Ich werde die bedeutendsten Arbeiten hervorheben.

In den Jahrzehnten, deren Kunst uns beschäftigt, erlebte die Verehrung der hl. Anna einen mächtigen Aufschwung. Ihr Kult hatte zu allen Zeiten bestanden, aber damals trat er ungewöhnlich stark in den Vordergrund, vermutlich im Zusammenhang mit den Erklärungen Sixtus IV. zur Lehre von der Immaculata Conceptio in den Jahren 1477 und 1483[1]). Auch im Hochstift fand die Bewegung starken Widerhall. Das beweist eine stattliche Anzahl von St. Annagruppen aus den in Frage stehenden Jahrzehnten. In allen Fällen handelt es sich um Selbdrittdarstellungen, d. h. St. Anna ist mit Maria und dem Jesuskind zusammengruppiert. Dieses Motiv kam gerade den malerischen Tendenzen der Spät-

[1]) Vgl. Falk, Die Verehrung der hl. Anna im 15. Jahrhundert, Katholik 1878, S. 62 ff. — Münzenberger-Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, passim. — H. Schaumkell, Der Kultus der hl. Anna am Ausgang des Mittelalters, ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens am Vorabend der Reformation. Freiburg und Leipzig 1893.

gotik entgegen. Neben dem geläufigsten Typus, der die Heilige stehend oder sitzend darstellt, die beiden Kinder auf den Armen, bzw. auf dem Schoß — er ist in Berching, Dunsdorf, Elbersroth und Rupertsbuch vertreten — finden sich auch originellere Auffassungen.

Die Kirche in Pfalzpaint besitzt ein Selbdritt in Büstenform. St. Anna trägt die beiden Kinder auf den Armen (Abb. S. 96, unten). Das ist nicht neu, neu aber und bedeutend erscheint die seelische Verbindung der beiden Kinder: die kleine Maria hat ihre Händchen betend erhoben — sie betet zum Jesuskind! Freundlich gewährend streckt ihr das Knäblein die Rechte entgegen. Der Meister drückt also einen dogmatischen Gedanken sinnig aus. Die Pfalzpainter Gruppe hat beträchtliche formale Vorzüge. Die dämmernde Renaissance beeinflußte den Formensinn des Schnitzers nachhaltig.

In der ehemaligen Klosterkirche zu Marienstein hat sich eine weitere große Selbdrittgruppe erhalten (Abb. S. 95, rechts). Auffallend ist die Vereinigung formaler Kontraste in dem Schnitzwerk: einerseits tüchtiges Können und entwickelter Schönheitssinn, der namentlich in der feinsinnigen, edlen Figur der hl. Anna zur Aussprache kommt, andererseits beträchtliche Schwächen, soweit Bewegungsmotive in Frage stehen. Das Marienkind sitzt nicht auf dem Schoß der Mutter, sondern schwebt unsicher, auch ist das Mädchen zu groß, um auf den Schoß genommen zu werden. Die Bewegung des Jesuskindes scheint ebenfalls mißglückt zu sein; doch läßt sich hierüber ein sicheres Urteil nicht bilden. Das Kind war nämlich der Zeitsitte entsprechend unbekleidet. Im 19. Jahrhundert hat man es deswegen mit einem Gewand aus kaschierter Leinwand sehr roh angezogen. Die Situation der Gruppe ist malerisch gedacht: Maria hat in ihrem Buche gelesen. Da kommt das Jesuskind herbeigeeilt und ist im Begriff, auf den Schoß der Großmutter zu steigen. St. Anna und Maria begrüßen es: Anna faßt das Kind bei der Hand, Maria sieht von ihrem Buche auf und streckt die Rechte zum Willkomm entgegen.

Ähnlich malerisch gestaltete der Schnitzer, der die Selbdrittgruppe in Wintershof schuf. Hier sitzt der Jesusknabe auf dem Schoß der Großmutter (Abb. S. 95, oben links). Die kleine Maria steht gegenüber und liest aus einem Buche vor, das sie auf Annas Schoß gelegt hat. Das Jesuskind horcht aufmerksam zu. Das physiognomische Problem ist dem Schnitzer beim Jesuskind aber nicht restlos geglückt. Man fühlt die Pose heraus, zu dem das Modell veranlaßt wurde, das Modell aber scheint ein zukünftiger kleiner Schlingel gewesen zu sein, daher nicht voll geeignet für ein Jesuskind.



MARIENFIGUR IN SPALT
Text S. 86

Eine Selbdrittgruppe in Arberg setzt sich über akademisches Schönheitsempfinden souverän hinweg. Aber das Rassige des Lokalschnitzers, der keineswegs zu den Großen gehört, hat einen gewissen Reiz.

Ich gehe zu weiteren Einzelfiguren über. Die Pfarrkirche in Ochsenfeld bewahrt zwei tüchtige Bischofsgestalten: einen hl. Nikolaus und Willibald. Der hl. Nikolaus ist eine würdevolle Erscheinung (Abb. S. 96, links). Aus den charaktervollen Zügen spricht Klugheit und Güte, verbunden mit einer gewissen Reserve. Die Gewandung bewegt sich wie öfters im Hochstift um diese Zeit in reichen, auffallend weichen Formen, die als





MARIENFIGUREN IN MANTLACH (links), GROSSNOTTERSDORF (Mitte) UND SCHUTZENDORF (rechts)
Text S. 87 und 88

Nachklang des weichen Stiles des 15. Jahrhunderts bis in die Frührenaissancezeit hereinwirken. Ein hl. Bischof auf der Kanzel in Wasserzell bei Eichstätt gehört dem gleichen Schnitzer an. Anders St. Willibald [1]) (Abb. S. 96, rechts). Hier ist die Draperie im Sinne der werdenden Renaissance abgestimmt, übersichtlich disponiert: ein Kompromiß zwischen dem spätgotischen Pathos und den klassischen Tendenzen der Renaissance. Ein Vergleich zwischen spätgotischer Ornamentik und einem Renaissanceornament beleuchtet das Verhältnis der zwei Figuren am anschaulichsten. Das spätgotische Ornament ist voll Phantasie, voll lebendiger Empfindung, übersprudelnd an Formen, das der Renaissance baut sich klar und übersichtlich auf einem mathematischen, durchscheinenden Gerüst auf. Beide Richtungen haben ihre eigenartige künstlerische Qualität und stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die beliebte Höherstellung der Renaissance beruht auf Einseitigkeit. Das gleiche gilt für die figürliche Kunst.

Einen interessanten Blick in das Denken und Wollen der spätgotischen Kunst gewährt eine dritte Figur in Ochsenfeld, eine hl. Katharina (Abb. S. 97, links). Glaubenstiefe und religiöse Innigkeit spricht sich da überzeugend aus. Mit dem Ausdruck des Versunkenseins in heilige Gedanken schaut sie aufwärts. Das ist nicht gemacht, keine Schauspielerei, sondern völlig wahr und sehr ernst, fern von der Süßlichkeit moderner, französisch angehauchter Figuren. Über so viel psychologischem Können lassen sich formale Schwächen, an denen die Figur in der Haltung leidet, übersehen. Letztere könnten bei einem in Mode stehenden Tageskünstler sogar zu den tiefsinnigsten Ausdeutungen führen.

Zwei ansprechende hl. Frauengestalten besitzt die Pfarrkirche in Erkertshofen (Abb. S. 97, Mitte u. rechts). Ursprünglich befanden sich die beiden Flachreliefs, St. Katharina und Barbara darstellend, in der Antoniuskapelle, die unfern von Erkertshofen idyllisch im Wald

[1]) Da St. Willibald immer mit Kasula und Rationale abgebildet wird, hat dieser Bischof, der mit Pluviale bekleidet ist, offenbar erst nachträglich seinen Namen willkürlich erhalten.

gelegen ist. Der Sicherheit halber, um einer Entführung vorzubeugen, verbrachte man sie vor einigen Jahren in die Pfarrkirche. Es handelt sich um ehemalige Altarflügel.

Vornehme Würde und sinnender Ernst ruht auf den Zügen der hl. Jungfrauen. Das Schönheitsempfinden des Schnitzers war glücklich in der Wahl der Modelle. Dazu hochgewachsene, schlanke Gestalten. Die Haltung der hl. Barbara ist frei und gerade, besser als die Katharinas.

Eine der besten Einzelfiguren hat sich in Titting erhalten: ein Johannes der Täufer (Abb. S. 98). Das ist nicht der in sich gekehrte Mystiker wie in Dörndorf, sondern der furchtlose, energische Bußprediger. Aus den scharfgeschnittenen Zügen leuchtet Energie und impulsives, starkes Wesen, und in der Art, wie der Wüstenprediger sich »auf die Füße stellt«, kommt seine innere Richtung sprechend zum Ausdruck. Die gebauschte Bewegung des Mantelzipfels, stilistisch ein Erbe der vergangenen Jahrzehnte, verstärkt hier den seelischen Gehalt der Figur. Demnach eine geschlossene, kraftvolle Inspiration!

Gute Figuren finden sich noch in Kirchbuch, St. Nikolaus und Erhard, und namentlich ein hl. Martinus in Dörndorf.

Ich reihe einige ikonographische interessante Schnitzwerke an. Im Pfarrhof zu Gungolding wird eine eigenartige Skulptur aufbewahrt. Sie ist Eigentum der Filialkirche Pfalzpaint. Ein bärtiger Heiliger, in langem Gewand, hängt am Kreuz (Abb. S. 99). Er ist nicht angenagelt, sondern mit Stricken angebunden, die Arme und Körper umschlingen. Das Kreuz besteht aus unbehauenen Stämmen. Pfalzpaint hat den hl. Andreas als Kirchenpatron. Man kann also in der Figur eine Andreasdarstellung von eigenartiger Auffassung sehen. Die hl. Wilgefortis, an die man auch denken könnte, kann nicht wohl in Frage kommen, da es sich ausgesprochen um eine männliche Figur handelt. Eine weitere Möglichkeit wäre noch ins Auge zu fassen. Es könnte sich um den gekreuzigten Petrus handeln. Man hätte sich in diesem Falle die Figur auf den Kopf gestellt zu denken. Der naive Realismus der Spätgotik würde sich an einer derartigen plastischen Sonderbarkeit kaum gestoßen haben, namentlich wenn es sich etwa um eine ganze Gruppe, mit Beifiguren, gehandelt hat. Die Anfesselung mittels Stricken bildet kein Bedenken. Auf einem gleichzeitigen Gemälde der Augsburger Galerie, das dem älteren Holbein angehört, ist die Kreuzigung Petri auch in dieser Weise dargestellt. Der Kopf unseres Heiligen steht überdies dem geläufigen Petrustypus nahe.



TOD MARIENS IN TÖGING
Text S. 89

Kloster St. Walburg besitzt eine kleine Onophriusgruppe (Abb. S. 100, links). Der Legende entsprechend ist der Heilige unbekleidet dargestellt, mit behaartem Körper; um die Lenden trägt er einen Eichenlaub-



TOD MARIENS IN BURG. *Text S. 89*



TOD MARIENS IN FRIBERTSHOFEN. — *Text S. 88*

schurz. Ein Engel reicht ihm die Kommunion. Der Engel ist Ergänzung des 17. Jahrhunderts. Aus der Stellung des Heiligen geht aber hervor, daß schon ursprünglich ein Engel zur Gruppe gehörte mit der gleichen Funktion, der irgendwie zugrunde ging.

Kloster St. Walburg bewahrt weiter eine Schüssel mit dem Johannishaupt, eine im Mittelalter bekanntlich häufige Darstellung. Auch in Walting, Böhming und Mantlach haben sich solche Johannisschüsseln erhalten. Welche interzessorische Bedeutung in der Eichstätter Gegend damit verbunden wurde, vermag ich nicht anzugeben. Bekanntlich wurden sie mancherorts zu Kopfleiden in Beziehung gebracht[1]), in manchen Gegenden bestand der Glaube, daß solche Johannis-

[1]) Vgl. R. Andree, Votive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland, Braunschweig 1904, S. 146.





ZWEI APOSTELGRUPPEN IN DER DOMDECHANTEI ZU EICHSTÄTT. — *Text S. 89*



HL. ANNA-SELBDRITT IN WINTERSHOF
Text S. 91



HL. ANNA-SELBDRITT IN MARIENSTEIN
Text S. 91

schüsseln den Ort anzeigten, wo die Leiche eines Ertrunkenen lag, die man nicht auffinden konnte, falls man die Schüssel in dem betreffenden Fluß oder Teich schwimmen ließ.

Kloster St. Walburg besitzt weiterhin einen kleinen, künstlerisch wertvollen Palmesel (Abb. S. 100, rechts). Über die klösterlichen Gebräuche, denen er diente, besteht heute keine Tradition mehr. Das Fußgestell hatte ehedem Rollen zum Ziehen der Figur, also möglicherweise für die Prozession des Konvents am Palmsonntag innerhalb der Klosterräume.

Endlich nenne ich zwei Tragstangen in Berching mit den Figürchen des hl. Crispus und Crispinianus, den Patronen des Schusterhandwerkes. Die Stangen selber gehören der Barockzeit an.



HL. ANNA IN PFALZPAINT
Text S. 91

Die Zahl der Holzskulpturen, die in einem verhältnismäßig kleinen Gebiet aus einer ebenfalls kleinen Zeitspanne sich erhalten haben, ist beträchtlich groß. Daß trotz des ewigen Wechsels der formalen Anschauungen so viele Werke der Spätgotik die Jahrhunderte überdauerten, ist eine Folge ihrer inneren Vorzüge. Die Innerlichkeit und Vertiefung, die den meisten eignet, entfaltet eine Macht, der sich keine Zeit und kein Stil entziehen konnte.

Die Periode, die solche Werke schuf, muß unbedingt bedeutend gewesen sein, wenn es wahr sein soll, daß die Kunstschöpfungen einer Zeit der Reflex ihres inneren Lebens sind. Den Zusammenhang der Kunsterscheinungen mit den Zuständen der »Volksseele« zu ergründen,



HL. NIKOLAUS IN OCHSENFELD
Text S. 91

ist allerdings eine äußerst spinose Sache, die der Gefahr des Subjektivismus in bedrohlichster Weise ausgesetzt ist. Die Kunst der Zeit, der unsere Betrachtung sich widmete, mit Einschluß der vorausgehenden Jahrzehnte, soll eine »seelische Erregung« des deutschen Volkes widerspiegeln, wie manche meinen, sie soll vorreformatorisch gewesen sein. Der Inhalt der spätgotischen Kunst, das Was, der Darstellungskreis, kann damit begreiflicherweise nicht gemeint sein, also nur das Wie, die Form. Wenn aber barocke Kunsterscheinungen seelische Erregungen des Volkes voraussetzen, warum hat dann Frankreich am Vorabend der Revolution und während derselben eine so zahme Kunst gehabt, wie es der Klassizismus ist? Welche seelische Volkserregung hat dann das überschäumende Barock am Ende des 17. Jahrhunderts beeinflußt? Und welche die süddeutschen Barockmeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Welche die erregte Kunst eines Leinbergers, Backofen und Grünewald, während neben ihnen eine mehr oder minder glatte Renaissancekunst blühte?



HL. WILLIBALD IN OCHSENFELD
Text S. 92

Das Problem fordert also peinlichste Vorsicht. Wer die Meinung vertritt, daß es ein rein innerkünstlerisches sei, geht den sicheren Weg. Daß dasselbe für die spätgotische Zeit mit der religiösen Frage des 16. Jahrhunderts nichts zu tun hat, dürfte klar sein. Ich darf wiederholen, was ich eingangs erwähnte: Ebbe und Flut lösen sich auf dem Kunstgebiet in ständiger Wiederkehr ab, im allgemeinen Sinn wie im individuellen. Daß allgemeine psychische Verhältnisse einer Zeit in ihrer Kunst sich spiegeln, unterliegt keinem Zweifel, aber vielleicht doch mehr im Inhalt als in der Form.



HL. MICHAEL IN BÖHMFELD



HL. KATHARINA IN OCHSENFELD
Text S. 92



HL. KATHARINA IN ERKERTSHOFEN
Text S. 92



HL. BARBARA IN ERKERTSHOFEN
Text S. 92

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE MATTHIAS GRÜNEWALDS

Ist schon die gesamte Lebensgeschichte des großen Meisters in ein Dunkel gehüllt, innerhalb dessen sich wenige Einzelheiten und diese nur in schwachen Umrissen erkennbar machen, so gilt dies ganz besonders von der frühen Zeit seines Lebens und Wirkens. Auch den Untersuchungen von H. A. Schmid [1]), des bisher erfolgreichsten Grünewald-Forschers, waren Ergebnisse, die über Vermutungen und Wahrscheinlichkeiten hinausgingen, nicht beschieden. Er ließ den Zweifel offen, ob Grünewald 1469 oder um 1480—83 geboren sei, wobei er aus zu billigenden Gründen der letzteren Annahme zuneigte. Er machte ihn mit Fug zu einem Schüler des älteren Holbein in Frankfurt, eröffnete die Wahrscheinlichkeit eines Augsburger Aufenthaltes, sowie einer niederländischen Studienreise, ohne diese Ereignisse in eine bestimmte Reihenfolge bringen zu können, und baute auf den Umstand, daß das erste erhaltene Werk des Künstlers, die Münchener Verspottung Christi, aus der Gegend von Aschaffenburg stammt, die Behauptung, Grünewald sei um 1503, und bevor er am Oberrhein Beschäftigung fand, dortselbst tätig gewesen. Einigermaßen sicherer Boden wird erst erreicht, als der Meister um 1508 den Auftrag für den Isenheimer Altar erhält. Die allmähliche Entstehung dieses Werkes hat sich bis etwa 1511 hingezogen. Mit Gewißheit treffen wir Grünewald dann erst 1514 in Seligenstadt an, wo er im Auftrage des Kanonikus Heinrich Retzmann

[1]) Die Gemälde und Zeichnungen von M. Gr., Straßburg i. E. 1911.



HL. JOHANNES D. T. IN TITTING
Text S. 93

arbeitet. Was aber schon während der etwa 4 Jahre von 1508—11 Grünewald sonst vorgehabt und geschaffen habe und welcherlei Ereignisse sein Leben von 1511—14 ausgefüllt haben, darüber verlautet bisher nichts. Auch nach 1514 hören wir von dem Lebensgange Grünewalds nur sehr wenig — wissen wir doch nicht einmal genau, wann sein Dasein, das er in Zurückgezogenheit, schlimmen häuslichen Verhältnissen und trüber Stimmung meist in Mainz zugebracht, ein Ende fand. Es mag zwischen 1529 und 1530 geschehen sein.

Ich sehe davon ab, über diese spätere Zeit von etwa 1514 an Nachweise zu bringen, möchte dagegen den Versuch machen, zur Geschichte seiner früheren Schaffensperiode ein paar Beiträge zu liefern. Sie dürften auch für die Kenntnis und Beurteilung des Isenheimer Werkes nicht ohne Wert sein.

Es steht nämlich für mich außer Zweifel, daß Grünewald nicht, wie man bisher wußte, erst 1524—25 in Halle gewesen ist, sondern daß er hier, und auch in dem benachbarten Wittenberg, der Stadt Lukas Cranachs, schon 1509 einen ersten Aufenthalt gehabt und als Gehilfe Cranachs gearbeitet hat.

An beiden Orten, sicher jedenfalls in Wittenberg, hat er schon damals Gelegenheit gehabt, jene herrlichen Sammlungen kostbarer »Heiligtümer« zu sehen, die leider später fast gänzlich verloren gegangen sind, und von deren künstlerischer (auch hagiologischer) Bedeutung wir keine Vorstellung haben würden, wären uns nicht in dem Halleschen und Wittenberger »Heiligtumsbuche«, sowie in dem prachtvollen Liber ostensionis der Aschaffenburger Hofbibliothek ihre Nachbilder in Holzschnitten bezw. Miniaturen erhalten[1]). Grünewalds Werke, vor allem Teile des Isenheimer Altares, zeigen, daß sich der Meister Vorbilder für gewisse Einzelheiten an den Heiligtumschätzen zu Wittenberg und Halle geholt hat. Daß er später (als er das jetzt in München befindliche Gemälde mit den hll. Mauritius und Erasmus schuf) Gleiches wiederum beim Halleschen Schatze tat, ist längst erwiesen.

Vorweg ist ersichtlich, und der Tempelbau bei dem Isenheimer Engelkonzert liefert (obgleich er als Stein- und Holzbau gemeint ist) den Beweis, daß Grünewald unter dem Einflusse der Anschauung von Goldschmiedewerken gearbeitet hat, und zwar z. T. solcher, die bereits die Zeichen der beginnenden Renaissance an sich trugen. Dieser frühen Renaissance gehören die schlanken Säulchen mit ihren kunstreichen Kapitälen und Sockeln an. Dennoch könnte er dergleichen an irgendwelchen Abbildungen beobachtet haben. Aber diese Vermutung wird durch eine Reihe von Beobachtungen entkräftet. Die in üppigster Gotik gezeichneten Kreuzblumen und Krabben der Tempelarchitektur wiederholen sich genau entsprechend an einer ganzen Anzahl der in den Heiligtumsbüchern abgebildeten Ziborien, Monstranzen usw. Die das Bauwerk schmückenden Figürchen finden sich äußerst ähnlich bei einem Wittenberger Kleinod (8. »Gang«), noch überraschender in der Lebendigkeit ihrer Haltung bei einem Werke des 6. »Ganges«. Für den hl. Antonius und

[1]) Beide Heiligtumsbücher, das Hallesche leider nur auswahlweise, herausgegeben von G. Hirth in der »Liebhaberbibliothek alter Illustratoren«.

Sebastian von Isenheim lieferte eine ganze Anzahl von Statuetten des wittenbergischen Schatzes Motive. Besonders sind es die Sockelkonsolen in ihrer Konstruktion und mit ihrem eigentümlichen, in schöner Freiheit angeordneten Blätterschmucke, die des Malers Wohlgefallen derart erregten, daß er sie in gemalten Stein übertrug, unbekümmert darum, daß er den Charakter der Metallarbeit beibehielt. Schmid, der diesen letzteren Umstand übersah, hat doch schon die Vermutung geäußert, die Postamente beider Heiligenfiguren möchten nach vorhandenen gotischen Werken gemalt sein. Eine Figur des hl. Wenzeslaus (Wittenberg, 5. Gang) lieferte das Motiv auch für die Fußstellung des hl. Sebastian. Bei der Versuchung des hl. Antonius sehen wir ein adlerartiges Untier. Es beruht offenkundig auf der Anschauung eines silbernen Pelikans oder eines Phönix aus dem Halleschen Schatze (Hirth Nr. 48 und 49). Auch für das im Mittelbilde zu Isenheim neben Maria stehende Glasgefäß gab der Hallesche Schatz ein ähnliches Vorbild (Hirth Nr. 43).

Diese letzten Beispiele zwingen zu der Feststellung, daß Grünewald die betreffenden Stücke in Halle selbst gesehen hat, denn das Hallesche Heiligtumsbuch erschien erst 1520. Dadurch wird aber auch ganz unwahrscheinlich, daß er die andern Anregungen aus dem Wittenberger Buche und nicht von der Wirklichkeit geholt habe — was sonst allenfalls möglich wäre, weil dieses Buch 1509 schon vorhanden war.

Hier wäre eine Erwägung darüber am Platze, ob Grünewald etwa selbst Zeichnungen für das Wittenberger Heiligtumsbuch geliefert habe. Nachgewiesen ist, daß er für den Holzschnitt gearbeitet hat. Aus der Zeit kurz nach der Vollendung des Isenheimer Altares (etwa von 1513) stammt ein von Schmid (S. 387) veröffentlichter Straßburger Holzschnitt mit dem Grünewaldschen Monogramm. Auch die Figur des hl. Mauritius im Halleschen Heiligtumsbuche scheint von ihm zu sein. Für die Mitarbeit bei dem Wittenberger Buche spricht zunächst kaum die Wahrscheinlichkeit; wenn man auch die Mangelhaftigkeit der Wiedergabetechnik in Abzug bringt, so bleibt doch die Zeichnung schlecht und unbeholfen genug, außerdem sind Anzeichen da, daß sie überhaupt nicht von Malers-, sondern von Goldschmiedehand stammt. Jedenfalls zeigt sie nicht die Art der Kunst Grünewalds.

Fragen wir nun, was diesen nach Wittenberg geführt habe, so bleibt die Annahme möglich, daß er entweder dort einen Kunst-



FIGUR IN DER KIRCHE IN PFALZPAINT
Text S. 93

auftrag erledigen oder mit Cranach habe in Beziehung treten wollen. Aber nach ersterer Richtung ist nichts zu vermuten — die Zeit, wo der Kardinal Albrecht ihn von Mainz nach Halle holte, um ihm große Aufträge dort zu geben, lag noch in weiter Ferne. Also mag es wohl nur der Ruf der Cranachschen Werkstatt gewesen sein, der ihn lockte. Dafür, daß Grünewald am Anfange des 2. Jahrzehntes in dieser Werkstatt gearbeitet hat, spricht mir eine Tatsache, auf die bisher meines Wissens noch niemand aufmerksam gemacht hat. Nämlich, daß unser Künstler einen wesentlichen Anteil an der Ausführung jenes, bisher ganz und gar dem Cranach zugeschriebenen Bildes der Auferstehung und Höllenfahrt Christi gehabt hat, das einst in der Stiftskirche zu Halle hing, von dort 1540 auf Befehl des Kardinals Albrecht entfernt wurde und jetzt in der Maria-Schnee-Kapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg sich befindet. Dieses Bild[1])

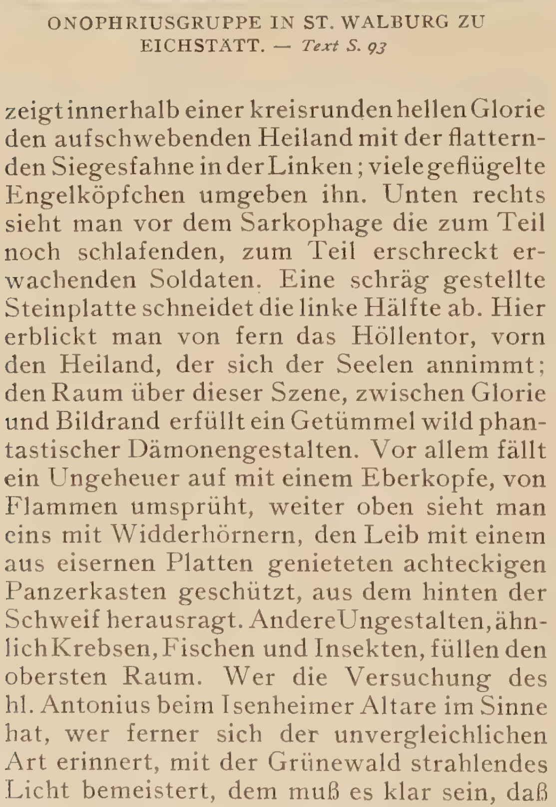
[1]) Abbildungen bei E. Flechsig, Die Tafelbilder Lukas Cranachs. Dresden 1900; Tafel 67; ferner in »Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern«, Unterfranken XIX: Stadt Aschaffenburg, Tafel VIII. Vgl. auch Flechsig, Cranachstudien, S. 101.



ONOPHRIUSGRUPPE IN ST. WALBURG ZU EICHSTÄTT. — *Text S. 93*



PALMESEL IN ST. WALBURG ZU EICHSTÄTT *Text S. 95*



zeigt innerhalb einer kreisrunden hellen Glorie den aufschwebenden Heiland mit der flatternden Siegesfahne in der Linken; viele geflügelte Engelköpfchen umgeben ihn. Unten rechts sieht man vor dem Sarkophage die zum Teil noch schlafenden, zum Teil erschreckt erwachenden Soldaten. Eine schräg gestellte Steinplatte schneidet die linke Hälfte ab. Hier erblickt man von fern das Höllentor, vorn den Heiland, der sich der Seelen annimmt; den Raum über dieser Szene, zwischen Glorie und Bildrand erfüllt ein Getümmel wild phantastischer Dämonengestalten. Vor allem fällt ein Ungeheuer auf mit einem Eberkopfe, von Flammen umsprüht, weiter oben sieht man eins mit Widderhörnern, den Leib mit einem aus eisernen Platten genieteten achteckigen Panzerkasten geschützt, aus dem hinten der Schweif herausragt. Andere Ungestalten, ähnlich Krebsen, Fischen und Insekten, füllen den obersten Raum. Wer die Versuchung des hl. Antonius beim Isenheimer Altare im Sinne hat, wer ferner sich der unvergleichlichen Art erinnert, mit der Grünewald strahlendes Licht bemeistert, dem muß es klar sein, daß nicht etwa Cranach, der dazu nie fähig gewesen wäre, sondern einzig Grünewald in dieses Cranachsche Bild die von wilder, genialer Phantasie sprühende Gruppe der Dämonen hineingemalt hat. Schon die unglaubliche Behandlung der zuckenden Flammen um das Eberhaupt würde das beweisen. Aber von Grünewald ist auch der Übergang in die Glorie und der unendlich feine, zart verschwimmende und durchscheinende von dieser rechts in die Menschengruppe, ja, wie mir scheint, auch der Soldat, der sich aufrichten will und den rechten Arm emporhebt. Flechsig datiert das Bild 1518—20, aber auch »nahe an 1515« (a. a. O., S. 101). Nun war aber 1514 Grünewald bereits in Seligenstadt. Die Isenheimer Versuchung des hl. Antonius war zuvor fertig. Das Aschaffenburger Bild ist also nicht erst 1515, sondern früher entstanden und zwar möchte ich es wegen der Beteiligung Grünewalds bis 1512 vorrücken, das Jahr, auf das auch die von Flechsig herangezogenen Holzschnitte zu dem Büchlein Adams von Fulda hinweisen.

Ich kann nicht etwa beabsichtigen, hier die sogenannte Pseudogrünewaldfrage von neuem aufzurollen. Sie ist, so weit sich bisher beurteilen läßt, durch die Untersuchungen



ERNST WANTE (ANTWERPEN) XIV. STATION DES KREUZWEGS

In der Kirche St. Joseph zu Brüssel



FERDINAND NOCKHER — SIEG DER SONNE



FERDINAND NOCKHER — MELANCHOLISCHER ABEND



FERDINAND NOCKHER EINÖDE

Flechsigs erledigt, der feststellt, daß eine große Anzahl ehemals dem älteren Cranach zugeschriebener Bilder und Holzschnitte nicht von diesem, sondern von dessen ältestem Sohne Hans stammt. Grünewald war in der Werkstatt Cranachs keine Hauptperson, sondern blieb darauf beschränkt, Einzelheiten auszuführen. Sie lassen sich oft unschwer erkennen. Zumal landschaftliche Bestandteile spielen dabei eine Rolle, zarte, charakteristische, gebirgige Formen, die ihre Verwandtschaft mit den Gebirgshintergründen der Isenheimer Muttergottes, der Antoniusbilder und des hl. Sebastian nicht verleugnen können. Genaue Untersuchung dieses Punktes muß ich auf andere Zeit und Gelegenheit verschieben. Ich bin überzeugt, daß auch die figürlichen Teile so mancher, aus jener Zeit stammenden Cranachwerke ihre Herkunft von dem echten Grünewald beweisen werden.

Die Malereien des Isenheimer Altares[1]) zeigen untereinander schon dem flüchtig hinschauenden Betrachter sehr bemerkenswerte Verschiedenheiten des malerischen Stiles. Deutlich trennen sich mehrere Gruppen voneinander. Die erste besteht, aus einem Gusse entstanden, aus der Kreuzigungsgruppe und der Predella mit der Beweinung. Die zweite umfaßt die inneren Bilder: Verkündigung, Engelkonzert und Madonna, Auferstehung. Eine dritte kann man aus den beiden statuarischen Gestalten bilden, die freilich der zweiten Gruppe nahe verwandt sind. Die vierte besteht aus den beiden Antoniusszenen. Man kann dies auch vereinfachen und die Bilder einteilen in eine herb naturalistische, gegen allen Regelzwang sich auflehnende und eine ruhigere, abgeklärtere, man würde heute sagen mehr kunstgewerbliche Gruppe. Die Größe der Verschiedenheit zeigt unzweideutig, daß sich gerade in den Jahren der Entstehung der Isenheimer Bilder entscheidende Umwälzungen der künstlerischen Auffassungen Grünewalds vollzogen haben.

Die Kreuzigungsgruppe und die Predella sind die ältesten Bestandteile. Sie weisen den gleichen Stil auf, wie die um 1507 entstandene Baseler Kreuzigung, ferner wie die Kreuzigung von Tauberbischofsheim, die ich trotz aller Einwendungen Schmids mit Öchelhäuser in den Anfang des Jahrhunderts setze, ferner wie jene verschollene Kreuzigung, die sich im Besitze des Kurfürsten Maximilian in München befand, und die wir aus einem Stiche R. Sadelers kennen. Diese und andere verwandte Werke gehören sämtlich dem frühen Stile des Meisters an. Wie wäre es zu erklären, daß gerade Grünewald im Laufe der Jahr-

[1]) Abb. im XV. Jahrg. der Christl. Kunst. D. R.



Ölgemälde 1921

GEORG KAU
GOTTESMUTTER



HEINRICH WADERE — VERFASSUNGSDENKMÜNZE DER NATIONALVERSAMMLUNG

Bronzeguß

zehnte immer wieder auf denselben Typ hätte zurückkommen mögen? Das ist doch ganz ausgeschlossen. Als er den Auftrag für den Isenheimer Altar erhielt, hatte er aber diesen Stil noch, der ihm samt der ihn beseelenden Leidenschaft bereits Berühmtheit verschafft hatte. Also begann er das Werk, indem er die Kreuzigung und die Predella schuf. Alsdann muß eine Unterbrechung eingetreten sein — unbekannt, aus welchen Gründen. Als er wieder an die Arbeit zurückkehrt, zeigt sich die inzwischen eingetretene Veränderung. Er arbeitet klarer, bei aller gewaltigen Selbständigkeit traditioneller, er hat fremde Eindrücke gesammelt, die er nun verwertet. Sie zeigen sich nicht beim Isenheimer Altare allein, sondern auch sonst. So charakteristisch bei der »Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore« auf dem Altare der Aschaffenburger Maria-Schnee-Kapelle.

Seine Kenntnis altchristlicher Basiliken könnte Grünewald irgendwelchen Bildern verdanken. Gleiches wäre möglich bezüglich der Einflüsse, die offenbar Mantegna auf seine Zeichnung ausübt. Man sehe die Verkürzungen bei der Isenheimer Auferstehung. Aber nicht erklärt wird dadurch der Fortschritt seiner Farbengebung, ihre tiefe Glut, ihr herrlicher Schmelz. Dazu gehörte Anschauung von Originalwerken, mit anderen Worten, eine Reise nach Italien. Kein Zweifel, daß er eine solche gemacht hat. Sie muß ihn nach Venedig geführt haben. Aber Grünewald ist auch nach Rom gekommen. Dort sah noch Sandrart im 17. Jahrhundert ein — seitdem verschollenes — Bild mit der Darstellung des hl. Johannes, der mit zusammengelegten Händen und emporgerichtetem Blicke dastand, als schaute er zum Kreuze empor. Sandrart hat für die Malweise Grünewalds feinstes Verständnis bewiesen, so daß wir ihm vertrauen können. Seine Bildbeschreibung deutet auf eine Figur, die dem frühen Stile des Meisters angehört, also etwa mit dem Baseler Johannes Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint.

Die italienische Reise wäre also hinter die Isenheimer Kreuzigung zu setzen, d. h. etwa um 1509. Sonach dürfte der Wittenberger Aufenthalt vor oder hinter diese Reise fallen. Als Frucht beider Aufenthalte sehen wir die zweite Gruppe der Isenheimer Bilder, vielleicht auch schon die beiden Heiligenstatuen. Der Stil der beiden Antoniusbilder aber weist auf Grünewalds Reise nach den Niederlanden, wo namentlich Hieronymus Bosch mit seinen dämonischen Kompositionen auf ihn gewirkt hatte. Wann diese Reise geschehen ist, läßt sich einstweilen noch nicht sicher sagen, wie denn überhaupt trotz meines Nachweises des Wittenberger Aufenthaltes noch zahlreiche Fragen offen bleiben. Jedenfalls lag auch sie vor 1512. Somit würde die Vollendung des Isenheimer Altares zeitlich vorzurücken sein.

Doering



Sonderbeilage zu „Die christliche Kunst“, Gemalt 1913.

ERNST WANTE (ANTWERPEN)
„MAGNIFICAT“.



JOSEPH WAGENBRENNER (ESTENFELD) KRIEGSERINNERUNGSBILD
Plittersdorf in Baden. Ölgemälde. — Text S. 108

RELIGIÖSE KRIEGSGEDENKZEICHEN

(Vgl. die Abbildungen dieses Heftes)

I.

Sieben bange Jahre sind vorübergerauscht, seit die ersten deutschen Heerscharen, die starke Kraft und der Stolz unseres Volkes, an die Grenzen des Vaterlandes eilten, im Vertrauen auf die gerechte Sache und auf die unerschütterliche Treue aller Deutschen in Kampf und Not. Lange schlummern die Leiber vieler unserer lieben Söhne, Brüder und Freunde unter fremder Erde. Aber auch vom tragischen Ausgange des ungleichen Ringens trennt uns bereits eine geraume Zeit. Die Folgen werden wir und die kommende Generation würdig tragen und der Druck, der auf unserm Volke lasten bleibt, wird die Erinnerung an alles Furchtbare, aber auch an alles Große dieses Krieges in den besseren Gemütern wach erhalten.

Könnten wir jener vergessen, die ihre harte Pflicht mit Einsatz ihres Lebens erfüllten? Die unsere Heimat vor den ärgsten Schrecken, den wilden Horden fremder Erdteile, bewahrten, die Jahre hindurch unter schwersten Entbehrungen, unter grausigen Erlebnissen und in nervenzerrüttender Todesgefahr sich hinopferten, Krankheiten und qualvolle Wunden ertrugen? Sollten jene Männer, welche nach Kampfesnot und Gefangenschaft und des ehrenvollen Erfolges beraubt, endlich die Heimat wiedersahen, nach allmählicher Wiederkehr der Seelenruhe sich verhalten, als ob nichts gewesen wäre, als ob sie nichts geleistet hätten? Sollten die Väter und Mütter, Schwestern, Frauen und Kinder, der ihnen entrissenen Teuren uneingedenk werden und für sie kein Zeichen der Ehrung übrig haben und sollten sie für die Heimkehr der Geretteten keinen Dank gegen Gott kennen?

Mit wehmutvoller Fassung, doch nicht teilnahms- und tatenlos schauen wir auf die grausige Vergangenheit zurück; aber auch nicht



PHILIPP SCHUMACHER — KRIEGSERINNERUNGSTAFEL

Im Asamsaale zu München. Ölgemälde. — Text S. 108

mit Haß und Rachewünschen, nicht mit Verzweiflung, sondern als verständige Christen, die vom Mißgeschick lernen, in sich gehen und bekennen: »Unsere Hilfe ist im Namen des Herrn.« Dementsprechend verleihen wir unserem Gedenken an den Krieg im Rahmen des religiösen Ideenkreises sichtbaren Ausdruck. Unter Gebet haben wir die Krieger fortbegleitet, sie sind nicht aus Übermut und Eroberungssucht hinausgezogen, sondern den Wunsch nach baldigem Frieden im Busen, um bald die Heimat wiederzusehen, zu deren Verteidigung sie sich genötigt sahen. Unter dem Segen des Priesters wurden die Gefallenen in das Grab gesenkt und daheim gedachte man ihrer alsbald im hl. Meßopfer und für die noch im Kampfe Stehenden stiegen unablässig Bitten zum Himmel empor. Nun aber, nachdem alles vorüber, wollen wir bedenken, daß der Herr denen, die ihn lieben, alles zum Besten wenden kann. Die Erinnerung soll unser Volk innerlicher, selbstloser, religiöser machen.

So geziemen sich denn zur Errichtung von Kriegerdenkmälern vor allem religiöse Beweggründe und als Inhalt derselben religiöse Gedanken: das Bild des leidenden Heilandes, der für uns ungerechte und grausame Richtersprüche, Schmach und Schmerz, Entehrung und den Tod auf sich nahm; — die Mutter der Schmerzen mit dem Leichnam des göttlichen Sohnes im Schoße; — der Auferstandene, der uns kündet: es gibt ein Auferstehen, ein Wiedersehen, ein Osterhalleluja für den, der zu beten versteht: Vater, nicht mein, sondern Dein Wille geschehe! Die Kriegerdenkmäler mögen uns auch die Lieblichkeit unserer hl. Religion wie einen lindernden Balsam fühlen lassen: die gnadenreiche Mutter mit dem huldvollen Kindlein, die Helferin der Christen, die Trösterin der Betrübten. Sie mögen uns vergegenwärtigen den Gottesstreiter und Seelenwäger St. Michael, den ritterlichen Glaubenshelden St. Georg, St. Barbara, die Patronin für einen guten Tod, die Schutzpatrone der Länder, Gemeinden, Familien und der einzelnen Krieger. Die Kriegserinnerungszeichen mögen sich zu Altären ausgestalten, auf denen für die lebenden und verstorbenen Kriegsteilnehmer die Messe gefeiert wird, zu Kapellen, wo sich Familien und Gemeinden zum Gebete versammeln.

Diese erhabenen Richtlinien dienten unseren christlichen Künstlern, von denen ein großer Teil selbst im Felde gestanden, bei der Schaffung von Kriegerdenkmälern. Wir veröffentlichen in der vorliegenden Nummer und in der Folge eine Anzahl solcher Zeugnisse von der Pietät und dem Kunstsinn vieler Gemeinden und von der Tüchtigkeit der christlichen Künstlerschaft. Unseren Lesern brauchen wir

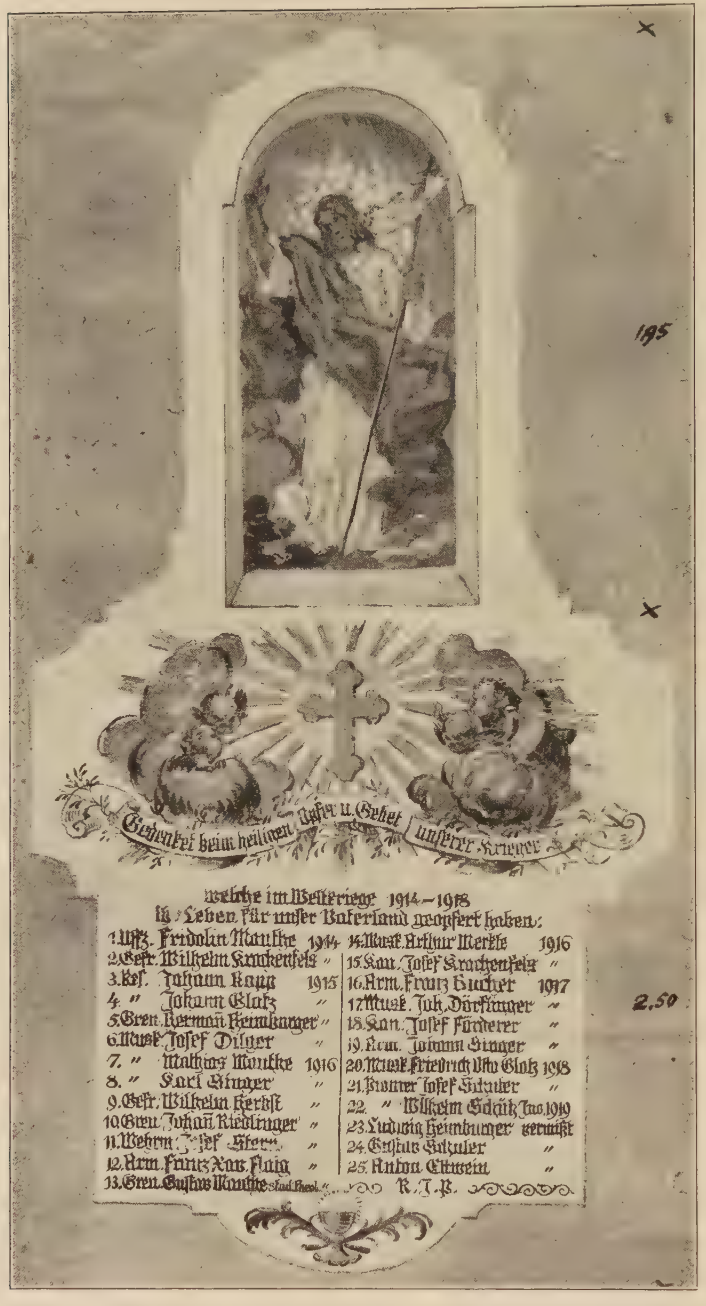


PHILIPP SCHUMACHER KRIEGSGEDÄCHTNISBILD

Busdorfkirche in Paderborn. Ölgemälde. — Text S. 109

bei diesem Anlaß nicht ins Gedächtnis zu rufen, daß mißbräuchliche Auswertung der hier abgebildeten Werke und Entwürfe vor dem Gesetze strafbar und vor dem Gewissen ein Unrecht ist. Aber wir bitten sie, diese Schöpfungen nicht nur für sich zu genießen, sondern auch weithin bekannt zu machen, damit die vielen Mißgriffe bei Errichtung von Kriegsgedenkzeichen vermindert und manche andere segenstiftende religiöse Kunstwerke angeregt und verwirklicht werden. Was sollen im christlichen Volke die protzigen Steinklötze, die sinnlosen Darstellungen kämpfender, sinkender, liegender, sich windender, vielfach nackter oder zeitlos drapierter Männer, von denen der Beschauer nicht weiß, wann und weshalb und in welcher Gesinnung sie streiten und sterben, welcher Nation sie angehören? Bescheiden, des inneren Wertes voll, zum Herzen sprechend, und deshalb von christlichem Volks- und Heimatgeist erfüllt, sollen unsere Kriegerdenkmäler sein.

Es werden in der vorliegenden Publikation



ANTON FRANK DER AUFERSTANDENE

Skizze zum Kriegserinnerungsfresko in Niederäschach (Baden). — *Text S. 114*

und in den später folgenden Abbildungen alle Gruppen von Lösungsmöglichkeiten in Meisterwerken an Auge und Herz vorüberziehen: das Tafelbild am Altar und als epitaphartiger Wandschmuck, das monumentale Ölbild und das Wandfresko, die bildergeschmückte Kirchenkapelle, das leuchtende gemalte Glasfenster, der friesartige Gemäldezyklus, der schlichte und der monumentale Altar, die monumentale Wandplastik, das Epitaph aus Holz und Stein, reich oder schlicht, die selbständige Gedächtniskapelle, das monumentale Freidenkmal und das sinnige Marterl, endlich das Einzelgrabmal.

II.

Was sich Grundsätzliches über Kriegsgedenkzeichen vorbringen läßt, haben wir längst erschöpfend dargelegt[1]). Wir beschränken uns deshalb im folgenden auf kurze Bemerkungen zu den Darstellungen in dieser Nummer.

Joseph Wagenbrenner (Estenfeld bei Würzburg) gestaltet sein Erinnerungsgemälde (Abb. S. 105) zu einer Huldigung vor der liebreichen Himmelskönigin, die ihren und des göttlichen Kindes Gnadenthron im Weichbild der Gemeinde Plittersdorf (Baden) in offener Landschaft, in deren Hintergrund die Ortschaft sich erhebt, aufgeschlagen hat. Friede und hoheitsvolle Güte gehen von ihrem Antlitz und ihrer Haltung aus. Sanft berühren ihre Hände den Jesusknaben, der zu ihren Füßen vor ihrem Schoße steht und mit inniger Geste sich zu den beiden Kriegern wendet, die sich vor ihm auf das Knie niedergelassen haben, zur Rechten der bewaffnete Fahnenträger, zur Linken der hartbedrängte Gefangene. Der Künstler hat die 4 Personen zu einer feierlichen Gruppe voll Innerlichkeit symmetrisch zusammengeschlossen.

Eine gedankliche Verwandtschaft weist Philipp Schumachers sinnige, 1 m hohe Tafel (Abb. S. 106) auf, die von der Marianischen Studentenkongregation München zum Andenken an die im Weltkriege gefallenen Sodalen und Altsodalen gestiftet wurde. Die untere Hälfte der Bildkomposition, die von je einem tafelartigen Streifen mit den Namen der Gefallenen flankiert ist, nimmt eine Doppelgruppe von Vertretern der jugendlichen

[1]) Es sei an den Aufsatz »Kriegerehrungen« in der ersten Nummer des laufenden Jahrganges (S. 26) erinnert.



JOSEPH ALBRECHT KRIEGSERINNERUNGSBILD

In der Filialkirche Schwaig bei Erding (Oberbayern). Ölgemälde. — Text S. 115

und der am Krieg beteiligten Sodalen ein. Darüber schwebt die in größeren Ausmaßen gehaltene liebliche Gottesmutter mit dem Kindlein, das den Kriegern den wohlverdienten Lorbeer reicht, während Maria über alle ihren Schutzmantel breitet. Im Hintergrund kennzeichnen die Münchener Frauentürme den Wohnort der Stifter[1]).

Bei einem Erinnerungsbilde von größeren Ausmaßen (2 m hoch und 1,25 m breit) greift Schumacher auf das höchst passende Misericordien- oder Erbärmdemotiv zurück, dessen Darstellung im späten Mittelalter sehr beliebt war (Abb. S. 107). Auf niedrigem Podium steht vor einer Nische und vor dem Kreuze der Erlöser in einer alle Stadien seines Leidens zusammenfassenden Darstellung, in rührender Haltung und mit liebevoll schmerzlichem Ausdruck im Antlitz, nur mit einem Lendentuch und dem roten Spottmantel bekleidet, mit über der Brust gekreuzten Armen, in der einen Hand die Rute der Geißelung, während hinter den Schultern Schwamm und Lanze und über dem dornengekrönten Haupte die Kreuzesinschrift sichtbar wird. Der unsere Schwachheiten selbst getragen und unsere Schmerzen selbst auf sich genommen, versteht den Jammer der Bedrängten. Deshalb sind sie ihm andächtig genaht: zwei Krieger und ihre Angehörigen, ergreifende

1) Vgl. den Bericht in Heft 3/4, Beibl. S. 16.



THEODOR GÄMMERLER KRIEGSERINNERUNGSTAFEL

In der Altkatholischen Kirche zu München. — Text S. 115

Gruppen! Hinter den Feldgrauen, deren einer die dunkle Uniform der Paderborner Husaren trägt, wird Paderborn sichtbar, auf der anderen Seite die dortige Busdorfkirche, in welcher das tiefempfundene Kunstwerk von einem bereits früher vorhandenen Renaissancerahmen umschlossen, an einer Seitenwand des Mittelschiffs angebracht ist. Dem hohen Format, an das der Künstler gebunden war, entsprechend, liegt die schlanke Figur Christi mit den gerade niederfallenden Mantelfalten in einer beherrschenden Senkrechten und sind demgemäß auch die seitlichen Gruppen schmal und hochgezogen. Die feierliche Symmetrie und gleichzeitig die Höhenentwicklung der Komposition wird durch die Nischenarchitektur unterstrichen, die außerdem die Aufgabe erfüllt, dem Auf-



JOHANNES OSTEN (KÖLN) KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE

In der Nikolauskirche zu Köln-Sulz. — Text S. 118



KARL M. LECHNER — I. DES KRIEGERS ABSCHIED IM ELTERNHAUSE

Erstes Bild eines Zyklus von 4 Gemälden zur Erinnerung an den Weltkrieg an der Orgelempore der Pfarrkirche in Weicht (Oberbayern). Vgl. die 3 folgenden Bilder



KARL M. LECHNER — II. FELDMESSE

Text S. 120



KARL M. LECHNER — III. BEGRÄBNIS

Text S. 120



KARL M. LECHNER — IV. HEIMKEHR

Text S. 120



KARL M. LECHNER, GEDÄCHTNISTAFEL FÜR DIE GEFALLENEN KRIEGER DER PFARREI MÖCKERSDORF. — *Text S. 120*

bau Festigkeit, Zusammenhalt und Ruhe zu geben[1]).

Anton Frank brachte das Kriegerdenkmal für Niederäschach (Baden) in Freskotechnik am Giebelfelde der dortigen Pfarrkirche an (Abb. S. 108). Er stellt den Auferstandenen mit der Oster-Siegesfahne dar, der auf die Gemeinde die Trostworte herniederruft: »Ich bin die Auferstehung und das Leben! Ich habe durch mein Sterben den Tod besiegt und in meiner Auferstehung das Leben wiederhergestellt. Also trauert nicht, wie die Heiden, die keine Hoffnung haben! Wandelt im Lichte des Kreuzes zu meinen Füßen!« Der Kelch mit Hostie und Friedenspalmen unter den Namen der Gefallenen mahnt die in die Kirche

[1]) Vgl. die Beschreibung im Heft 3/4, Beibl. S. 15.



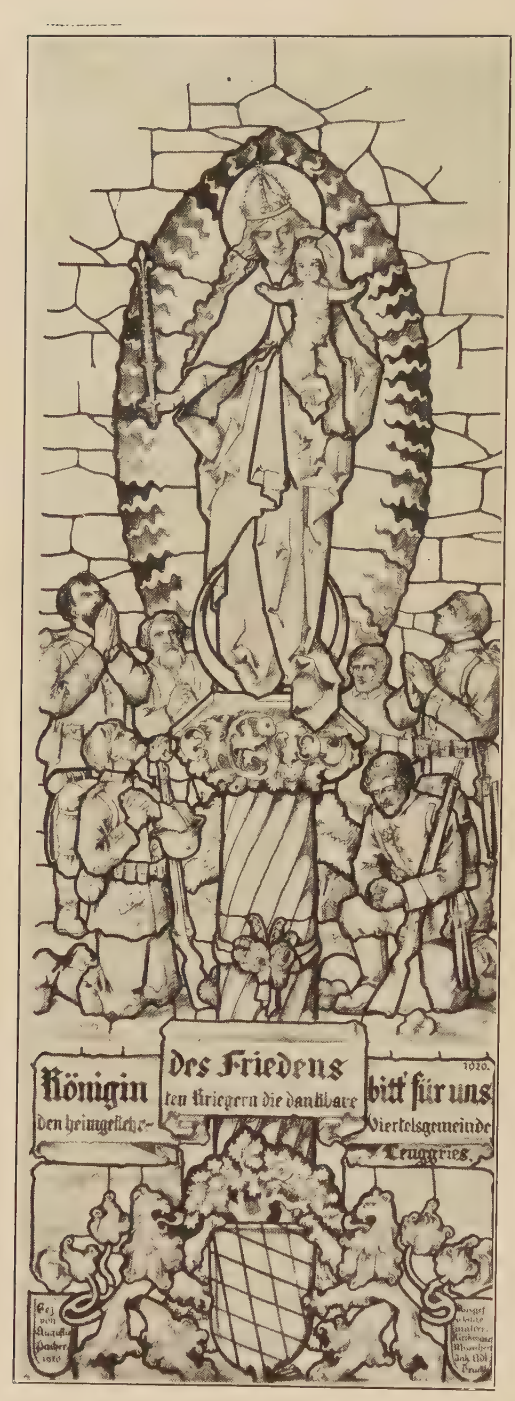
ARCHITEKT ANTON WAGNER UND MALER J. M. SCHMITT
GEDÄCHTNISTAFEL DER GEMEINDE KIRCHBERG BEI SIMBACH AM INN. — *Text S. 121*

eintretende Gemeinde, ihrer im hl. Opfer zu gedenken. Schon unsere Skizze läßt erkennen, daß das Gotteshaus Niederäschach mit diesem Bilde einen wirksamen Schmuck erhielt. Die Ausführung erfolgte im Frühjahr 1920.

Für die 23 Gefallenen der Filialgemeinde Schwaig bei Erding (Oberb.) schuf Joseph Albrecht ein figurenreiches, volkstümliches Ölgemälde im Ausmaß von ungefähr 2×2 m (Abb. S. 109). Der Künstler wählte das erbabene Wort Christi zum Vorwurf: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken.« Der diesen Trost gesprochen, ist selbst in lichtem Gewande, von zwei Engelkindern begleitet, herabgestiegen. Wie einer aus ihnen und doch als derjenige, der hoch über allem erhaben ist, steht Christus inmitten der Bedrängten, die ihn wie in Kreisesform umringen: der siechen und verstümmelten und der noch von den Schrekken des Krieges niedergedrückten Kämpfer, der Eltern, Witwen und Waisen der Gefallenen. Der milde Heiland breitet über sie alle gewährend die Arme und aus der Tiefe seines gütigen Herzens, dessen Zeichen sanft auf seiner Brust leuchtet, spricht er zu ihnen: »Selig seid ihr Trauernden, ihr werdet getröstet werden.« Auch wenn einmal niemand mehr die Namen der Gefallenen kennt, so wird das Gemälde alle verwundeten Herzen an sich ziehen und das Bild des göttlichen Herzens Jesu wird ihnen Erleichterung einflößen. — Im Hintergrund breitet sich das Dorf aus mit den Heimathäusern der toten Krieger[1]).

Anders löste Theodor Gämmerler seine Aufgabe, für die altkatholische Kirche in

[1]) Vgl. den Text in Heft 3/4, S. 18.



FELDGRAUE
VOR DER SCHUTZFRAU BAYERNS



FRAUEN UND JUNGFRAUEN
VOR DER SCHMERZENSMUTTER

Vier Glasgemälde in der Kriegsgedächtniskapelle zu Lenggries bei Tölz, entworfen von Augustin Pacher, ausgeführt von A. Brückl (Firma Kirchmaier in München)

Text S. 121





DIE KINDER VON LENGGRIES
BETEN ZUM HL. SCHUTZENGEL



DIE MÄNNER VON LENGGRIES
BITTEN DEN HL. LEONHARD

Text S. 121

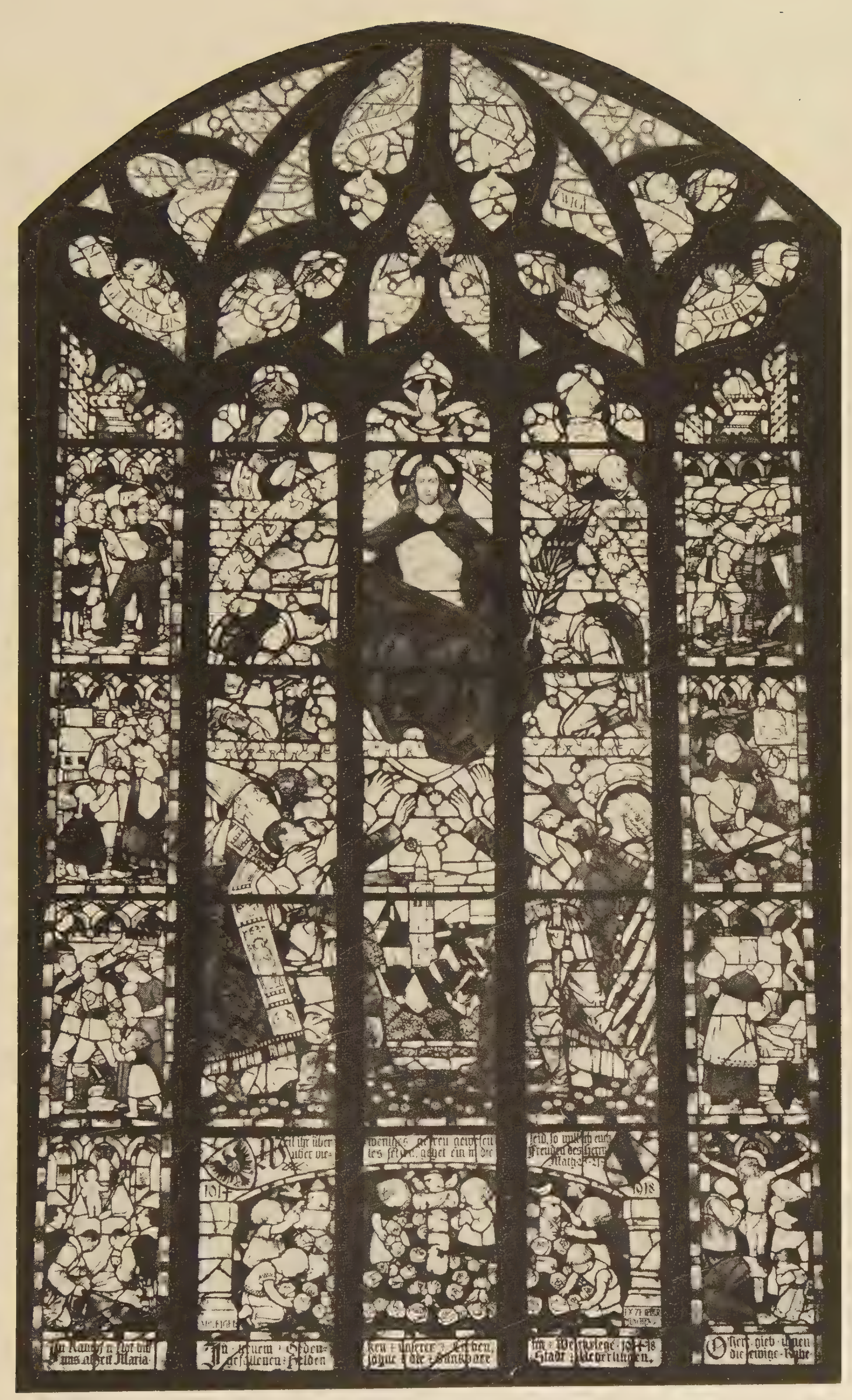


GEORG KAU KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER

In der protest. Kirche zu Obercleen. (Ausführung: Zettler, München)
Karton. — Text S. 122

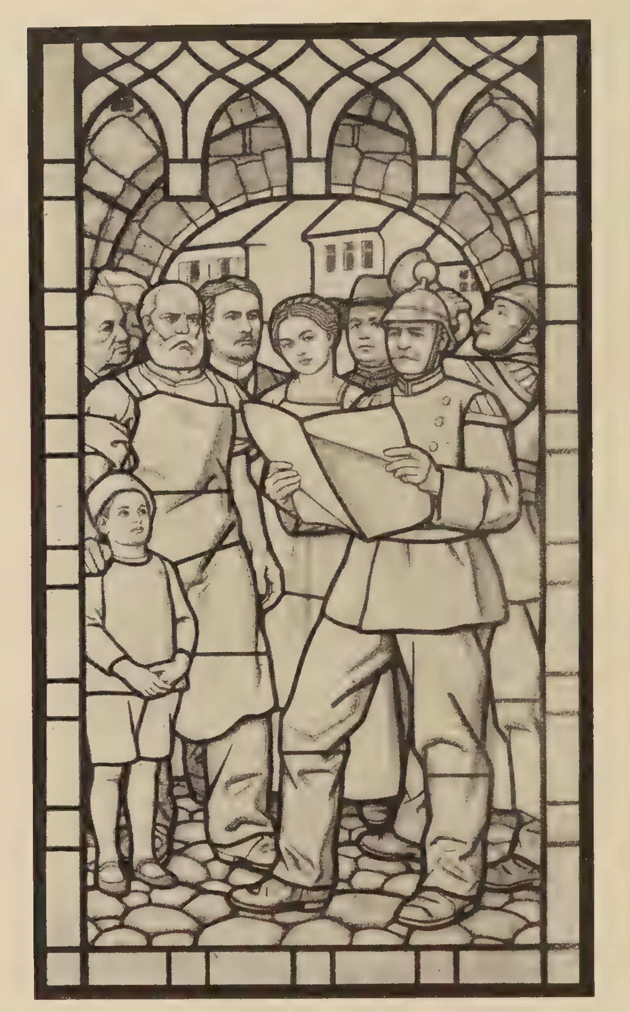
München eine Gedenktafel zu malen (Abb. S. 110). Verlassen auf einsamem Felde liegt mit der Todeswunde in der keuchenden Brust ein verscheidender Soldat. Mit dem letzten Atemzuge stößt er den letzten Seufzer aus: »O Jesu, dir sterbe ich!« Und der Heiland ist sein Beiständer, er spendet ihm den Nachlaß der Sünden, wie die Haltung seiner Hand und der von ihm ausgehende Lichtstrahl anzeigt. Zwei Engelputten tun statt der fernen Angehörigen, die noch der Hoffnung auf sein Wiederkommen leben, dem Verscheidenden ihren Liebes- und Ehrendienst. Künstlerisch ist die schlichte Komposition auf der Farbe und Lichtführung vortrefflich aufgebaut. Ergreifend wirkt die unten düstere, aber nach oben sich zum Himmelslicht verklärende Farben- und Lichtstimmung: Durch Nacht zum Licht, durch Tod zum Leben!

Ein monumentales Denkmal erhielten die aus St. Nikolaus in Köln-Sülz gefallenen Helden, indem eine Kapelle der neuen romanischen Kirche daselbst durch den Kölner Künstler Johannes Osten mit musivischer Malerei zu einer eigenen Kriegsgedächtnis-Kapelle ausgestaltet wurde (Abbildg. S. 111). Der Wandschmuck zerfällt in eine untere und eine obere Sphäre. Den Mittelpunkt der ersteren bildet eine andächtig zarte Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, welche zugleich den künstlerischen Hintergrund über der Altarmensa bildet, während beiderseits lange Reihen die Namen der Gefallenen verewigen. Darüber aber, in der himmlischen Sphäre, leuchtet das Zeichen des Sieges, das heilige Kreuz, in einem Sonnennimbus. Ihm zur Seite stehen je ein betender Engel, Boten und Vermittler zwischen dem Erdenleid da unten und der Himmelsgnade. Zu oberst schwebt



ALBERT FIGEL KRIEGSERINNERUNGSFENSTER ZU ÜBERLINGEN

Nach dem ausgeführten Glasgemälde. — Text S. 123





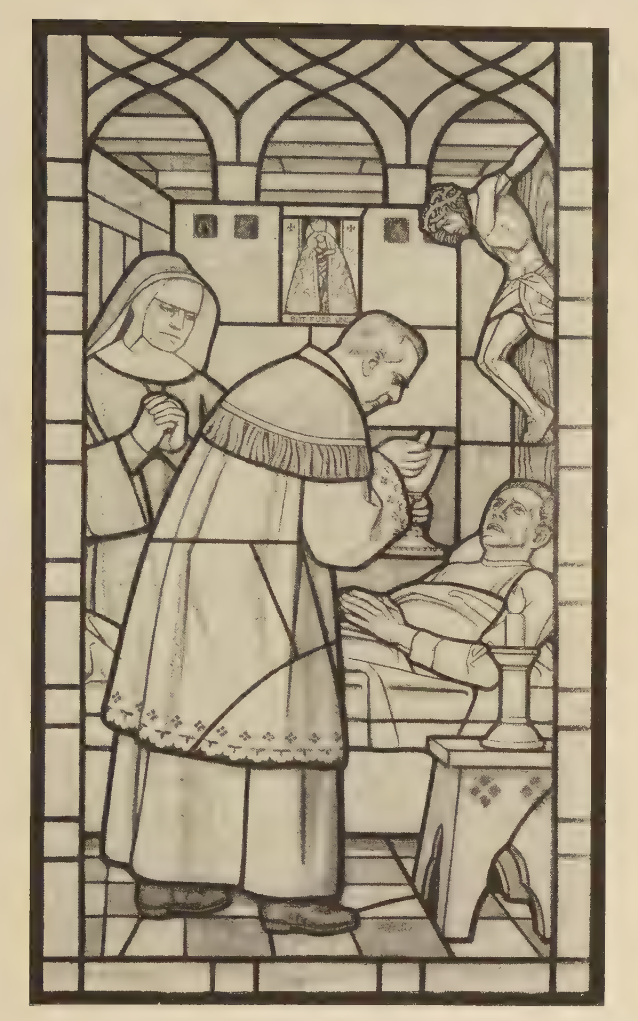
MOBILMACHUNG UND VERWUNDUNG. — Details zu Abbildung S. 119
Nach den Kartons

das Symbol des dreieinigen Lenkers der Geschicke.

Eine lapidare, gerade durch ihre Schlichtheit so erschütternde Erzählung vom Weltkriege befindet sich seit März ds. Jhrs. an der Orgelempore der Pfarrkirche zu Weicht in Oberbayern (Abb. S. 112 u. 113). Karl M. Lechner gibt sie in 4 Ölgemälden, die den Abschied vom Elternhause, den Gottesdienst im Felde, das Begräbnis Gefallener und die Heimkehr vorführen. Die packende Unmittelbarkeit der Schilderung von Selbsterlebtem erhebt sich trotz dem Realismus der Darstellung von Einzelszenen weit über alles Kleinliche, Genrehafte zu Typen großer Ereignisgruppen. Herzerschütternd ist die Abschiedsszene, die in vielen hunderttausend Familien der Sache nach sich so abgespielt hat: Der Sohn geht schweren Herzens, aber gefaßt, die Mutter sucht und findet für sich und den Sohn Trost in der Religion, dem Vater drohen schreckliche Ahnungen das Herz abzudrücken, er sucht aber das innere Toben zu beschwichtigen und mit sich allein fertig zu werden, um Weib und Kind zu schonen[1]).

Von dem Verfertiger der Weichter Bilderfolge stammt auch die im Charakter des Barock gehaltene, im Hauptteile ungefähr 1,60 m breite Bildtafel für die Pfarrei Mökkersdorf (Abb. S. 114). Den trauernden Hinterbliebenen der in der langen Liste unter dem Gemälde verzeichneten Gefallenen wird Maria mit dem Leichnam Christi als Vorbild und Zuflucht vor Augen geführt. In einem Ovalbild darüber veranschaulicht der Künstler eine Parallele zur Pietà: eine arme Frau hat einen Grabhügel mit Blumen und einem Kranze geschmückt und sitzt nun sinnend und

[1]) Vgl. Text im Beiblatt der vor. Nummer, S. 37.





WEGZEHRUNG UND GEBET DER HINTERBLIEBENEN. – Details zu Abb. S. 119

Nach den Details

betend vor der Trauerstätte, so gottergeben wie Maria vor Christi Leib. Aus kompositionellen Gründen ist die Wendung der Frau im Gegensinn zu jener der Mutter Gottes gehalten. Die von Lechner entworfene Umrahmung des Denkmals ist geschnitzt und vergoldet [1]).

Die Gemeinde Kirchberg am Inn (Niederbayern) stiftete ihren Gefallenen eine dreiteilige gotische Wandtafel, in deren Mittelstück versucht wurde, dem Wunsche der Angehörigen nach Anbringung der Photographien ihrer Verstorbenen auf eine künstlerisch erträgliche Weise gerecht zu werden (Abb. S. 115). Wie Früchte sind die Photographien an einem stilisierten Baume in zwei Gruppen angebracht, zwischen denen ziemlich groß und beherrschend in einem Oval das Brustbild der Mater dolorosa eingeordnet ist. Unten steht das Heldenwort, das Judas Makkabäus einst vor dem Kampfe an sein kleines Heer richtete: »Es ist besser, daß wir fallen, als daß wir schauen das Unglück unseres Volkes« (I. Makk. 3,59). Das Mittelteil wird von feststehenden Flügeln mit den Figuren des hl. Georg und der hl. Barbara flankiert. Den Entwurf des Denkmals fertigte Architekt Anton Wagner, die Gemälde J. M. Schmitt.

In Lenggries bei Tölz (Oberbayern) stattete man eine Kapelle als Kriegsgedächtniskapelle aus unter Anbringung von 4 Glasgemälden, mit deren Entwurf Augustin Pacher betraut war und die A. Brückl (Firma Kirchmaier in München) im Sinne Pachers vorzüglich ausführte. Auch hier handelt es sich, wie bei dem Erinnerungsmale für Weicht, um eine Reihe von vier gedanklich zusammenhängenden Bildern. Es ist dargestellt: 1. Die Kinder der Gemeinde beten zu den Schutzengeln der

[1]) Vgl. XVI. Jg., Beiblatt S. 14.



GEORG BUSCH KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR

In der Stadtpfarrkirche zu München-Neuhausen. Hierzu die Abbildungen S. 123—125. — Text S. 124 und 125

zum Kriege Einberufenen (Abb. S. 117, nach dem ausgeführten Glasgemälde). — 2. Die Soldaten der Gemeinde rufen die Schutzfrau Bayerns, die Königin des Friedens, an (Abb. S. 116, nach einer Federzeichnung). — 3. Die Frauen und Jungfrauen der Gemeinde suchen Trost bei der schmerzhaften Mutter (Abb. S. 116, nach einer Federzeichnung). — 4. Die Männer der Gemeinde, u. zw. auf der einen Seite die Lenggrieser Schützen, auf der andern die Flößer, knien in Andacht vor dem hl. Leonhard; darunter ist die »Leonhardifahrt« (»Leonharditruhe«) veranschaulicht (Abb. S. 117, nach dem ausgeführten Glasgemälde). Mit diesen sinnreichen Darstellungen erhielt die Lenggrieser Gedächtniskapelle Meisterwerke neuzeitlicher Glasmalerei, die volkstümlich empfunden, der Hochschätzung des Volkes sicher sind.

Gleich Pacher kam auch Georg Kau von der Glasmalerei und beherrscht ebenfalls die technischen Eigenheiten dieses Kunstzweiges, die sich von der Besonderheit des Materials herleiten. Bei seinem Gedächtnisfenster für die prot. Kirche in Obercleen (Abb. S. 118) stellt er den auferstandenen Heiland frontal in die Fläche, die an den Seiten mit einem stilisierten Lorbeerband eingefaßt ist. Nach oben verläuft der Ornamentstreifen um den halbkreisförmigen Abschluß in ein Schriftband, das die Worte enthält: »Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.« Diesem Leitmotiv der Darstellung entsprechend schwebt über dem Haupte Christi die von zwei Palmzweigen eingerahmte Krone. Dem Herrn zu Füßen ist die Widmung auf einer Tafel angebracht, welche zwei Engelputten mit einem Blumengewinde schmücken. Diese Nebendinge werden von der feierlich gekleideten Gestalt Christi beherrscht, der obige Verheißung spricht, wobei er wie bekräftigend die mit dem verklärten Wundmal der Kreuzigung geschmückte Hand erhebt. Bei Glasgemälden hält es besonders schwer, durch Schwarz-Weißdarstellungen den richtigen Eindruck zu veranschaulichen. Denn hier spielt außer den Helligkeiten und Dunkelheiten von Licht und Farbe, die bei Bildern



Vom oberen Teil des Rahmens am Kriegsgedächtnisaltar S. 122

mit undurchsichtigen Farben zutage treten, noch die größere oder geringere Durchlässigkeit der auf Glas aufgetragenen und eingebrannten Farbenschicht (die Transparenz) eine wichtige Rolle. Aus diesem Grunde müssen auch die feinsten farbigen Wiedergaben von gemalten Fenstern hinter der Wirklichkeit zurückbleiben. Demnach müssen Wort und Phantasie nachzuhelfen suchen. Im Kauschen Glasfenster, das von Zettler (München) ausgeführt wurde, ist die Farbe des Mantels Christi ein warmes tiefes Rot, die Umrahmung hat einen kräftigen dunklen Ton, die unteren Partien sind satt und tieftonig. Der Karton läßt erkennen, daß sich der Autor den Anforderungen des Kirchenraumes anzupassen wußte. In Renaissancekirchen hat die Glasmalerei viel zurückhaltender aufzutreten, als in gotischen Kirchen, weil sonst das Werk der Architekten schwer gefährdet wird. In reichen gotischen Kirchen darf das gemalte Fenster ein starkes Eigenleben entwickeln, ohne den Zweck, den Raum schmückend abzuschließen, zu zerstören.



Zu Abbildung S. 122



Zu Abbildung S. 122

Albert Figel schuf im Vereine mit Glasmaler F. X. Zettler (München) ein außerordentlich glänzendes Werk der heutigen Glasmalkunst, das ebenfalls der Erinnerung an den Weltkrieg geweiht ist (Abb. S. 119—121). Die Aufgabe war so gewaltig, daß die Künstler ihre reiche künstlerische Kraft und ihr hervorragendes technisches Können sich auswirken lassen konnten. Es galt nämlich, das 5,70 m hohe und 3,50 m breite Fenster des gotischen St.-Nikolaus-Münsters zu Überlingen am Bodensee mit Glasmalereien zur Erinnerung an den Krieg auszustatten. Die Ausnützung der Felder und ihre Einteilung für ein mannigfaltiges Bilderwerk sowie die Erfindung des letzteren gelang vorzüglich. Die ansehnliche Fläche wird von der in großem Maßstabe gehaltenen und breit umrissenen Gestalt des Salvators beherrscht, dessen weiter, leuchtender Mantel mit seinen großen Flächen und seinem prangenden



Teil des Rahmens am Kriegsgedächtnisaltar S. 122

Rubinrot die Fülle der übrigen Farbenwerte des Fensters überstrahlt und sich unterordnet. Außerdem wird die figurenreiche Gesamtkomposition noch von zwei unter dem in der Mandorla thronenden Christus angeordneten starken Gruppen gestützt, links vom hl. Kirchenpatrone Nikolaus in feierlichem Pluviale und rechts von einem Engel, die einige in kleinerem Maßstab dargestellte und flehend zum Heiland aufblickende Feldgraue heranführen. Über letzteren Gruppen knien zu seiten Christi im seligen Tode zu ihm eingegangene Soldaten, die aus der Hand des Herrn die Krone des Lebens und die Palme ewigen Friedens empfangen. In den äußeren Felderstreifen sind dargestellt: links die Mobilmachung, der Abschied, die Überführung nach Konstanz, rechts Kampf, Verwundung, Wegzehrung (Abbildg. S. 120 und 121). Der unterste Felderstreifen enthält links den Dank der Heimgekehrten vor der Gottesmutter, rechts das Trauergebet der Verlassenen, während in der Mitte festgehalten ist, wie die Kinder von Überlingen aus freiem Antriebe jedem Gefallenen des Ortes während des Krieges vor dem Münster einen Grabhügel errichteten und fortdauernd mit Blumen schmückten. In die Komposition sind vielfach Bildnisse und örtliche Motive eingewoben, die Uniformen sind getreu festgehalten; gleichwohl bleibt in allem der große Zug bewahrt. Das Maßwerk wird von Engeln mit sinnvollen Spruchbändern und mit Musikinstrumenten ausgefüllt. Die Abbildung auf Seite 119 wurde nach dem fertigen Gemälde hergestellt und gewährt eine schätzbare Vorstellung von der Verteilung der Farbenwerte sowie der Helligkeiten und Dunkelheiten, wobei natürlich die Zeichnung, der Kontur, zurücktritt. Umgekehrt kommen die Schönheiten der Linie auf den nach den Kartons hergestellten Gruppenbildern auf Seite 120 und 121 rein zur Geltung, während sie über die farbige Wirkung nichts verraten[1]).



Zu Abbildung S. 122

Häufiger als die Malerei wird bei Erstellung von Kriegserinnerungsmalen die Bildhauerei beigezogen. So errichtete die Kirchengemeinde München-Neuhausen in ihrer Pfarrkirche durch ihr Gemeindemitglied Georg Busch für ihre 580 Gefallenen ein religiös wie künstlerisch tief empfundenes Denkmal in Form eines Altares aus Holz, wobei der Doppelzweck als Altar und Kriegerdenkmal unübertroffen vereinigt ist. Über einer schlichten Mensa aus Eichenholz erhebt sich an der Wand in einer Breite von über 3½ m eine Holztafel für die Inschriften mit reicher Umrahmung und die Mitte vor der Tafel wird von einem Kreuze mit dem vollrund aus zart abgetöntem Lindenholz geschnitzten Kruzifixus beherrscht (Abb. S. 122). Die Fläche der Tafel ist aus den Forderungen des

[1]) Vgl. den Bericht in Nr. 7/8, Beiblatt S. 37.



Teil des Rahmens am Kriegsgedächtnisaltar S. 122

Materials (Bretter) heraus im oberen Teil in 3 Querfelder, im unteren in 11 lotrechte Felder eingeteilt, von denen 10 die Reihen der Namen aufnehmen. Die oberen horizontalen Streifen halten die Bewegung des Kreuz-Querarmes ein, während die unteren, senkrechten, dem Höhenbalken folgen. Der erste Querstreifen enthält die Stelle Joh. 15, 13: »Eine größere Liebe als diese hat niemand, daß er sein Leben hingibt für seine Freunde.« Die Enden des folgenden Streifens nehmen in flachem Relief je einen schwebenden, fürbittenden Engel auf. Dann folgt ein dem obersten ähnlicher Schriftstreifen. In das lebhaft bewegte Akanthusgewinde der Umrahmung sind 13 fast vollrund geschnitzte Figurengruppen von 27 cm Höhe aufgenommen, die sich auf den Krieg beziehen. Über dem Haupte Christi behandeln drei Szenen das religiöse Leben des Kriegers: in der Mitte das Gebet (betende Soldaten vor dem Altöttinger Gnadenbild), links die Beichte, rechts die Kommunion. An den übrigen Teilen ziehen sich, angefangen von links unten, 10 Darstellungen aus dem Schicksal des Feldgrauen hin, nämlich links: 1. Abschied von Frau und Kind, 2. Ausmarsch von der Heimat, 3. Errichtung eines Drahtverhaues, 4. Im Schützengraben vor dem Kampfe, 5. Sturmangriff, — rechts: 6. Artillerie, 7. Bergung des Verwundeten, 8. Letzter Beistand, 9. Begräbnis, 10. Trauer der Hinterbliebenen (Abb. S. 123—125). Farbe ist sehr zurückhaltend angewandt. Das Thema dieser Bilderfolge berührt sich mit jenem von Lechner (S. 112 und 113) und von Albert Figel (S. 119) und doch, wie verschieden haben die drei Künstler die Vorgänge veranschaulicht![1])

Auch die St. Michaelskirche in Berlin erhält einen Altar, der an den Krieg erinnern soll (Abb. S. 126). Die Ausführung liegt in den Händen des dortigen Bildhauers Joseph Limburg. Die in den Formen der früheren Renaissance empfundene Architektur des Altars umschließt ein großes Relief, das symmetrisch in einem steilen Dreieck aufgebaut, als Hauptfigur den Heiland in der typischen Haltung der Herz-Jesu-Darstellungen enthält, wie er mit geradeaus gewandtem Blick in feierlicher Manteldraperie vor dem Kreuze steht. Im Schnittpunkte der Kreuzesbalken sieht man das Herz in einem Strahlenkranze als Symbol des Gedankenkomplexes, welchen die Figur ausdrückt. Zu den Füßen Christi sind zwei Gruppen angebracht, die je aus einem zusammengesunkenen Krieger und einem knienden Engel bestehen, der den Soldaten stützt und dem Heiland empfiehlt. Es ist vermieden, den Kriegsdenkmalcharakter des Altares unmittelbar auszudrükken. Deshalb sind die Krieger nicht Soldaten des Weltkrieges, nicht in Feldgrau, sondern in altrömischer Soldaten-Ausrüstung



Zu Abbildung S. 122

[1]) Vgl. den Bericht auf S. 29 des Beiblattes.



JOS. LIMBURG (BERLIN), KRIEGSERINNERUNGSALTAR (ENTWURF)

Für die St.-Michaels-Kirche in Berlin. — Text S. 125

und auch die seelische Verbindung des Heilandes mit ihnen kommt nur durch die Bewegung seiner rechten Hand zum sichtbaren Ausdruck[1]).

Die feierliche Form eines Altars wählte auch Karl Kuolt bei dem Denkmal für Wurmlingen (Abb. S. 127). Die vordere Fläche des mensaartigen Unterbaues, die einfach und gefällig in Felder aufgeteilt ist, benützte der Künstler zur Anbringung der Namen der Gefallenen. Der Überbau dient als Nische für die stillernste Gruppe der Pietà, deren besondere Beziehung auf die Leiden des Krieges noch durch das darüber angebrachte, lorbeerumwundene Eiserne Kreuz hervorgehoben ist.

Eine recht glückliche und originelle Lösung der Platzfrage und der schwierigen Frage, wie die leider meist sehr zahlreichen Kriegernamen ästhetisch befriedigend anzubringen seien, fand der Pfarrherr von Gollhofen in Mittelfranken im Verein mit dem von ihm beigezogenen Heinz Schiestl (Würzburg, Abb. S. 128). Schiestl ersann eine dreifigurige Hauptgruppe aus Holz mit Christus am Kreuz und zwei vor ihm knienden Soldaten, der sich unter einem starken Postamente zwei in kleineren Proportionen geschnitzte Inschriftträger anschließen. Der eine Krieger, ein Frontsoldat, ruft mit eindringlicher Geste zum Heiland empor, denn er ist tödlich getroffen zusammengesunken, der andere, ein Landsturmmann, betet in tiefer Bekümmernis. Hinter den Feldgrauen schließt ein niedriges stilisiertes Gebüsch die drei Figuren zusammen. Auf dem Spruchband ist zu lesen: »Daran haben wir erkannt die Liebe, daß er sein Leben für uns gelassen hat und wir wollen auch das Leben für die Brüder lassen.« (I. Joh. III, 16.) Die Gruppe ist vor der Orgelempore über der mittleren Stütze derselben angebracht und paßt sich dieser Stelle aufs beste ein, wobei den schwebenden Engeln die Aufgabe zugewiesen ist, die Härte des kämpferartigen Überganges von der Säule zur Empore zu mildern und der Hauptgruppe Leichtigkeit zu geben. Dazu kommt als Besonderheit, daß die sechs Felder der Empore in das Denkmal einbezogen wurden. Die beiden mittleren, über denen der Querbalken des Kreuzes ausgreift, enthalten charakteristische Ortsbilder von Gollhofen, links das Rathaus, rechts die Dorfkirche. In den äußeren vier Feldern sind Totenschilde mit den Namen der Kriegsopfer aufgehängt.

Mit gerechtem Stolze kann auch die Gemeinde Leobendorf bei Laufen in Oberbayern auf das Denkmal schauen, das sie durch Architekt Willi Erb und Bildhauer Georg Walisch an der Außenwand ihrer Pfarrkirche

[1]) Vgl. den Bericht auf S. 30 des Beiblattes.

errichten ließ (Abb. S. 129). Es hat eine Höhe von 3,80 m und baut sich monumental auf, wobei Architekt und Plastiker feinsinnig ineinandergriffen. Zu oberst schwebt der Heiland in der Mandorla, huldvoll auf den Helden niedergeneigt, den zwei Engel aufgehoben haben und dem Heiland entgegenbringen. Aufs beste ist die künstlerische Wirkung der Teile des Denkmals unter sich und für das Ganze abgewogen: der kräftige, schattenwerfende, gesimsartige obere Abschluß, das gehaltene Relief des Heilandes mit dem etwas stärker hervortretenden Haupte, darunter das sich dem Vollrund nähernde, hohe Relief der symmetrisch gebauten, beiderseits zur Höhe der Mandorla hinaufgreifenden Hauptgruppe, die von einem wirksamen und schattenbildenden Postamente mit Konsolen getragen ist; dann die im Ausmaß wohlberechnete Platte für die 60 Namen mit dem Weihwasserbecken als Ausklang.

Ein plastisches Denkmal von erhabener Monumentalität erhielt auch das Äußere der gotischen Kirche in Nürnberg-Mogeldorf durch den Nürnberger Meister Max Heilmaier (Abb. S. 130). Als Platz wählte der Künstler eine Mauerecke, in die er auf einem Sockel überecks eine Kreuzigungsgruppe hineinsetzte. Den steil aufsteigenden Linien der Mauerkanten und des Fensters folgend erhebt sich das Kreuz mit dem Kruzifixus und der schmal zusammengehaltenen Gruppe unter ihm schlank und hoch. Aus der Höhe neigt sich das Haupt Christi nieder zu der vom Schmerz überwältigten Mutter, die von Johannes gestützt wird. Unter dem Sockel ragt der mit dem Sturmhelme bedeckte Kopf eines Kriegers heraus, der den besonderen Zweck des Denkmals kennzeichnet und zu dessen Seiten sinngemäß zwei Platten für die Namen in die Mauer eingelassen sind.



KARL KUOLT — KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR

In der Kirche zu Wurmlingen (Württemberg). — Text S. 126

Auch die kleine Pfarrgemeinde Fladnitz in der Oststeiermark erhielt durch die Bemühungen des dortigen Pfarrherrn ein innig empfundenes und edles Kriegerdenkmal in Form eines Reliefs aus der Hand des einheimischen Bildhauers Wilhelm Gösser (Abb. S. 131). Ein verwundeter Krieger haucht seine Seele an Jesu Seite aus. Das Relief ist in Sandstein hergestellt und innerhalb einer durch den Architekten Adolf von Schmiedsfelden entworfenen Umrahmung am Turm der Kirche angebracht[1]).

Eine ernste und vornehme Wirkung übt das Steinepitaph aus, das Jak. Rudolf für die Kirche seiner Heimat Behlingen in Schwaben ausführte (Abb. S. 132). Eine sich dem Quadrat nähernde Platte mit einer Tafel für die Namen der Gefallenen, an den Seiten streng geradlinig, auf zwei kräftigen Konsolen lastend, zwischen denen ein Lorbeerkranz gespannt ist, der ein schmales Feld mit dem

[1]) Vgl. den Bericht im XVI. Jg., S. 52 des Beiblattes.



HEINZ SCHIESTL (WÜRZBURG) KRIEGERDENKMAL

An der Orgelempore zu Gollhofen in Mittelfranken. — Text S. 126

Eisernen Kreuze zwischen den Jahreszahlen 1914 — 1918 einfaßt. Oben ein mit einem Blattornament belebtes Gesims darüber, von einem Halbkreis fest umrahmt, ein weihevolles Relief der Beweinung Christi.

Nicht so streng monumental, sondern gemäß dem Zwecke, in einem Schulgebäude angebracht zu werden, und mit Rücksicht auf die Ausführung in dem schmiegsameren Holz an die Anmut von Renaissance-Epitaphien anklingend, faßte Otto Zehentbauer die Tafel auf, welche das Wipperführter Lehrerseminar seinen Helden von 1914 — 1918 widmete (Abb. S. 133). Das malerische Relief veranschaulicht, wie Seminaristen trauernd und betend ein Kriegergrab schmücken. Im Giebelfeld Helm, Schwert, Handgranaten und Lorbeer. Darüber als Abschluß das Eiserne Kreuz.

Der Trierer Bildhauer Anton Nagel schuf im Auftrage des »Vereins für nützliche Forschung Euren« i. J. 1919 eine 1,30 m breite Kriegergedenktafel in rotem Sandstein (Abb. S. 134). Die Tafel hat die Form eines breiten Rechteckes und vor ihrer Mitte steht die Statuette des hl. Michael. Der Erzengel ist hochaufgerichtet, bewehrt, nicht zum Angriff, wohl aber zu kühner Abwehr bereit. So verkörpert der himmlische Heerführer den rechten irdischen Kämpfer für die heiligsten Güter. Zugleich erscheint er wie ein Denkmalswächter und Beschirmer der Männer, deren Namen in die Tafel eingegraben sind. Endlich erinnert sein aufwärts gerichteter Blick an das Gebet im Offertorium der Messe für die Verstorbenen: »Der Bannerträger St. Michael geleite sie (die Seelen der Verstorbenen) hin zum heiligen Lichte.« Daß Auftraggeber und Künstler daran dachten, beweist das Gebet über dem Erzengel: »Die Gefallenen der Pfarre, Opfer der Pflicht, Führe St. Michael zum ewigen Licht!«

Auf einer zweiten Tafel, die mit der eben besprochenen in ihrer Gesamtanordnung nahe verwandt ist, benützt A. Nagel das Motiv, wie der römische Soldat Martinus, der nachmalige heilige Bischof, als Katechumene seinen Mantel mit einem Armen teilt. Dem Sockel ist die Bitte eingegraben: »St. Martinus Gottesstreiter, hilf den gefallenen Kameraden erstehen zum ewigen Leben.« (Abb. S. 134 unten.)

Noch sei ein reizvolles Beispiel für kleine Erinnerungsmale an einen oder mehrere Krieger vorgeführt, denen ihre Angehörigen auf dem Friedhofe, auf freiem Felde oder beim Heimathause ein Gedenkzeichen stiften wollen. Es ist das Grabmal E. Tietz in Oberammergau, geschnitzt von Georg Joh. Lang daselbst (Abb. S. 135 und 136). Eine herzinnige Aufnahme findet der gerüstet zum Kampfe ausziehende Krieger bei der gütigen Mutter Maria und dem lebhaft bewegten Christkind, das ihm einen Rosenkranz in die Hand drückt. Dieses Kunstwerk enthält trostreiche wie auch belehrende Gedanken sowohl für die unter Gottes Schutz aus den Gefahren geretteten Soldaten, als auch für die Angehörigen eines jeden gottesfürchtigen Kriegers, der die Seinigen nicht wieder sah!

Zum Beschluß soll uns Xaver Dietrich zeigen, wie man eine Inschrifttafel schön gestalten und in die Umgebung künstlerisch einbeziehen kann (Abb. S. 136). Für die von ihm ausgemalte Pfarrkirche zu Immenstadt im Allgäu fertigte Dietrich einen zu deren Stil passenden Entwurf einer Gedenktafel,



WILLI ERB UND GEORG WALLISCH KRIEGERDENKMAL

An der Pfarrkirche in Leobendorf. — Text S. 126



MAX HEILMAIER (NÜRNBERG) KRIEGERDENKMAL

An der Kirche in Nürnberg-Mögeldorf. — Text S. 127

die nur über einer Leiste einen kartuschenartigen Aufsatz für die Widmung trägt und unten zur Herstellung des künstlerischen Gleichgewichtes ein ihm entsprechendes Barockmotiv aufweist. Die Schrifttafel besteht aus Treuchtlinger Marmor und das Denkmal macht einen vornehmen Eindruck.

Mögen die hier veröffentlichten Kunstwerke dazu beitragen, die Frage der Errichtung von Kriegerdenkmälern in die richtigen Bahnen zu lenken. S. Staudhamer

BISHER VERÖFFENTLICHTE KRIEGSGEDENKZEICHEN

Im Anschluß an vorstehenden Aufsatz über »Religiöse Kriegsgedenkzeichen« lassen wir zur größeren Bequemlichkeit für die Besitzer der früheren Jahrgänge der Christlichen Kunst und des Pionier ein Verzeichnis der in den letzten Jahren in diesen Zeitschriften veröffentlichten Kriegsgedenkzeichen folgen.

I. DIE CHRISTLICHE KUNST

XI. Jahrg. (1914/15). — Einhundert Entwürfe nach verschiedenen Künstlern; S. 193—228. — 15 Entwürfe verschiedener Künstler für Kriegervereinsfahnen; S. 335—340.

XIII. Jahrg. (1916/17). — Albert Figel, 5 Kriegsgedächtnisfenster für die protestant. Johanniskirche in München; S. 2—6. 2 Kriegsgedächtnisfenster für die kath. Kirche in Bad Mergentheim (Württemberg); S. 11—17. — Hermann Neuhaus (Köln), Entwurf für ein freistehendes Kriegerdenkmal (die 7 Schmerzen Mariä); S. 36. — Heinrich Renard (Köln), Entwurf für ein Kriegerdenkmal an einer Kirche; S. 37. — Hans Brandstetter (Graz), dreiteiliges Relief mit Christus am Ölberg; S. 38. — Peter Neuböck (Graz), dreiteiliges Relief mit Christus am Ölberg; S. 39. — Franz Ehrenhöfer (Villach), Relief mit Christus am Ölberg; S. 40. — Heinrich Wadere, Pietà, Marmorgruppe für einen Militärfriedhof in Kolmar; Einschaltblatt nach S. 80. 26 Entwürfe von Gedenksteinen über Kriegergräbern in Kolmar; S. 96—102. — Franz Fißlthaler, Kriegervereinsfahne für Elbersroth; S. 234 und 235. — Martin von Feuerstein, Altargemälde der Pietà am Gedächtnisaltar für gefallene Krieger in der Corpus-Christi-Kirche zu Berlin; Einschaltblatt nach S. 200 und S. 201—202. — Franz Drexler, Entwurf für eine Kriegsgedächtnistafel; S. 352. — Franz X. Reuter (Köln), Entwurf zu einem Kriegsgedächtnisfenster; Beiblatt S. 7.

XIV. Jahrg. — Max Heilmaier (Nürn-

berg), Epitaph; S. 27. Entwurf zu einem Ehrengrab; S. 28. — Joseph Albrecht, Kriegsgedächtnisbild in Wittislingen; Einschaltblatt nach S. 28. — Hans Angermair, 3 Kriegserinnerungstafeln in der Stiftskirche zu Altötting; S. 29—31. Kriegserinnerungstafel in Aidenbach (Niederbayern); S. 32. — Richard Steidle, Entwurf einer Gedächtniskapelle für gefallene Krieger; S. 214—215. — Theodor Baierl, Kriegserinnerungstriptychon; S. 231. — Von verschiedenen Künstlern, 33 Entwürfe für Ausmalung der St. Maximilianskirche in München als Kriegsgedächtniskirche; S. 237—268. — August Schädler, Hl. Georg für ein Kriegerdenkmal; S. 272.

XV. Jahrg. — Toni Kirchmayr (Innsbruck), gemaltes Triptychon: Aufopferung, Zuflucht zur Dolomitenkönigin, Verteidigung der Dolomiten; S. 106. — Joseph Albrecht, dreiteiliges Kriegserinnerungsgemälde in Wittislingen; S. 107. Kriegserinnerungsaltar in Freidling bei Moosburg; S. 108.

XVI. Jahrg. — W. S. Resch, Kriegerdenkmal in Wallerstein; S. 124 und 125. — Philipp Schumacher, Kriegsgedenktafel in Maria-Eich bei München; S. 130 — Georg Schreiner, Kriegerdenkmal in St. Emmeram zu Regensburg; S. 131. — Emanuel Raffeiner (Innsbruck), Triptychon: Herr der Heerscharen, S. 137.



WILHELM GÖSSER KRIEGERDENKMAL
Am Turm der Pfarrkirche Fladnitz bei Passail in Steiermark
Text S. 127

II. DER PIONIER

VII. Jahrg. (1914/15). — 9 Entwürfe von W. S. Resch, Karl Gerhard, Val. Kraus, Emil Hoffmann, Richard Steidle, Johann Sertl, Engelbert Daringer; — 2 Kriegerfahnen von Franz Fißlthaler; S. 58—64.

VIII. Jahrg. (1915/16). — Christian Unterpieringer, 2 Entwürfe zu einer Ehrentafel; S. 7 und 8. — Joseph Stover (Gescher, Kreis Coesfeld), Kriegerdenkmal; S. 60 und 61. — Cyrill dell'Antonio (Warmbrunn in Schlesien), Erinnerungstafel; S. 62. — Kaspar Ruppert, Erinnerungsrelief: Hl. Barbara; S. 63. — Oskar Beringer, Erinnerungstafel mit Ätzung für einen einzelnen Krieger; S. 75.

IX. Jahrg. (1916/17). — Karl Kuolt, 14 Entwürfe von Grabdenkmälern für einzelne Krieger; S. 18—22. — Heinrich Wadere, Blick auf den Militärfriedhof in Kolmar; S. 60.

X. Jahrg. (1917/18). — Joseph und Heinrich Bernhard Kömpel (Freising), Kriegergedenktafel für die Lehrerbildungsanstalt in Freising. — Albert Figel, 2 Glasgemälde: »Dank der Familie Pinter« und »Dein Wille geschehe«; S. 60 und 61.

XI. Jahrg. (1918/19). — Xaver Rupp, Kriegsgedächtniskapelle; S. 17. — Ferdinand Nockher, 4 Erinnerungstafeln in der Art von Marterln für einzelne Krieger; S. 18 und 19. — Fritz Fuchsenberger, Kriegserinnerungsdenkmal in der Pfarrkirche zu Hochstahl; S. 39.

XII. Jahrg. (1919/20). — B. Fink, Kriegsgedächtniskreuz zu Blöcktach; S. 9. — Joseph Stover (Gescher, Kreis Coesfeld), 2 Einzelgrabmäler; S. 40. — Kaspar Ruppert, bemalte Kriegsgedächtnistafel in Eispertshofen, Opf.; S. 72.

XIII. Jahrg. (1920/21). — Joseph Kopp, 8 Kriegerdenkmäler; S. 6—11.

S. Staudhamer



JAKOB RUDOLF KRIEGERDENKMAL

Zu Behlingen in Schwaben. — Text S. 127

FRANZ VON DEFREGGER

† 2. Januar 1921

Als am 30. April 1905 der große Künstler seinen 70. Geburtstag feierte, hat auch die »Christliche Kunst« ihm in einem ausführlichen Aufsatze, der von der Wiedergabe zahlreicher hervorragendster Werke Defreggers begleitet war, gebührenden Zoll der Bewunderung und Verehrung dargebracht. Heute schließt sie sich jenen an, die an seinem Grabe ihm Worte wärmster Freundschaft und Anerkennung weihten, Empfindungen hohen Stolzes Ausdruck gaben, daß ein solcher Meister zu den Unsrigen gehört hat, und der gewissen Zuversicht, daß, so wenig wie sein Andenken erlöschen wird, so wenig auch seine Kunst altern und etwa mehr als vorübergehend in ihrer Zukunftswirkung gehemmt werden kann. Die »Christliche Kunst« hat zu treuer Bewahrung seines Andenkens und zu ernster Würdigung seines Schaffens noch den besonderen Grund, daß Defregger Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit ihrer Gründung gewesen ist.

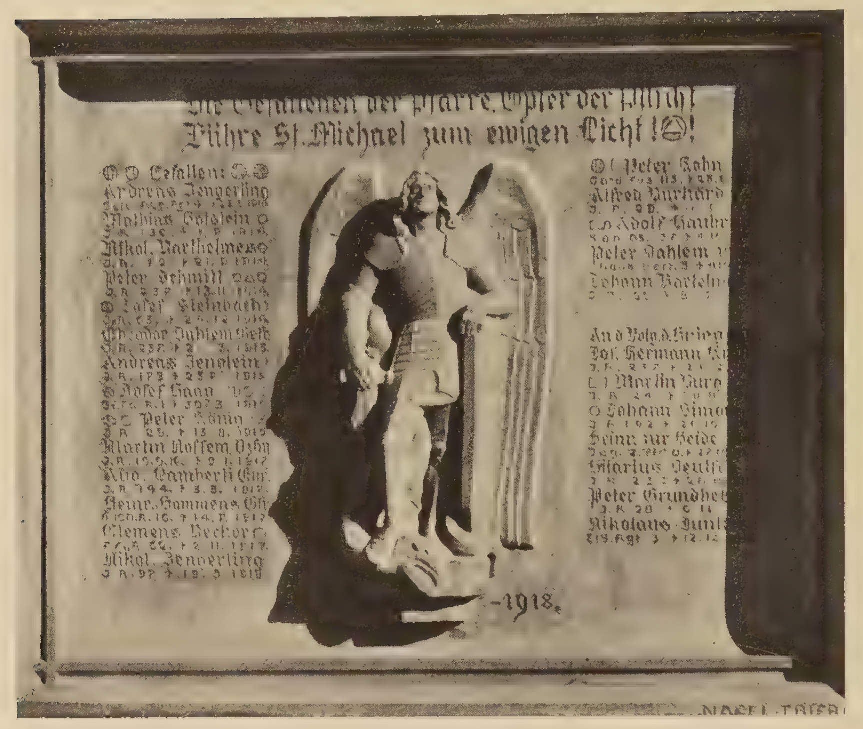
Deutsch und christlich, der erstere Begriff schließt notwendig den zweiten mit ein, ist ohne ihn undenkbar. Aus beiden zusammen aber ergibt sich unter vielem Großen und Segensreichen auch jenes, das für Defregger so herrlich bezeichnend war, die Liebe zur Heimat und zu allem, was sie liebenswert macht, nicht wankende Treue zu ihr, Eintreten, Wirken und Schaffen für sie und in ihrem Geiste. Solches aus tiefstem Herzen kommendes Streben und Fühlen bahnt sich mit überwältigender Kraft den Weg zu den Herzen. Darum ist Defregger, als er sein erstes selbständiges künstlerisches Wort zum deutschen Volke sprach, ihm 1869 sein Gemälde »Speckbacher und sein Sohn Anderl« gab, ohne Zögern verstanden, zu einem Lieblinge des Volkes erkoren worden. Er ist es geblieben bis zum letzten Augenblicke, berühmt und verehrt nicht nur in seinem tirolischen Geburtslande, nicht nur in seiner zweiten Heimat München, der er mehr denn ein halbes Jahrhundert angehört hat, nicht nur im Deutschen Reiche, sondern überall in dem großen, weiten Deutschland, das die ganze Welt umfaßt. Und fast bis zuletzt, ehe das Greisenalter allzu gebieterisch seine Rechte geltend machte, hat Defregger gearbeitet und gestrebt, jene Liebe durch immer neue Gegengabe zu vergelten.

Der große und kostbare Schatz seiner Schöpfungen, die in ihm sich offenbarende hohe und bewundernswerte zeichnerische und

malerische Kultur ist Erbe uralter tirolischer Kunstüberlieferung. Seit den Zeiten des frühen Mittelalters sammeln sich auf dem Boden dieses Landes die Keime deutscher und italienischer Kultur, beeinflussen, bereichern einander und entwickeln aus den von der Natur und dem Christentum gegebenen Voraussetzungen geistige Blüte von köstlicher Schönheit. Dichtung und Kunst sind ihr Duft und ihre Farbe, förderlichste Anregung für jede kommende Generation die Frucht, die sie bringt. So durch das ganze Mittelalter, durch Renaissance, Barock, Klassizismus. Zu den bevorzugtesten Gebieten gehört das Pustertal. Es ist im 15. Jahrhundert die Heimat Michael Pachers. Zwischenliegende Zeiten seien übergangen. Noch im 19. Jahrhundert hat die dort lebendig gebliebene Überlieferung ihre Kraft nicht verloren. Zu Taten größter Bedeutung führt ihr innerliches Wirken in Defregger, Egger-Lienz, dem Bildhauer und Maler Bachlechner. Ihnen allen gemeinsam ist stärkstes Empfinden für Heimat und Volk. Bachlechners soll bald einmal an dieser Stelle gedacht werden. Egger und Defregger unterscheiden sich charakteristisch. Eggers Empfinden gilt dem Volke, aber ohne in Sprache und Art volkstümlich zu werden. Sonst wäre Defregger durch Egger überholt worden. In Eggers Frühzeit zeigt er Ansätze solcher Art. So bei seinem »Gebet nach der Schlacht am Berge Isel« im Innsbrucker Ferdinandeum. Aber diese Ansätze haben sich nicht entwickelt, das Streben nach geistiger Verallgemeinerung und nach großer Stilisierung haben sie unterdrückt. Was sich bei Egger als Schlichtheit darbietet, ist von ganz anderer Natur, ist die Vereinfachung großer philosophischer Gedanken, nicht das harmlose, absichtslose Hinerzählen, das lebhafte, behagliche Darstellen, die liebevolle Kleinarbeit auch beim großen Gegenstande, wie bei Defregger. Darum kann Egger nie im Defreggerschen Sinne volkstümlich werden. Die Kunst Defreggers aber war (auch bei seinen wenigen religiösen Bildern) rechte und echte Volkskunst, kam aus dem Volke, fand den Weg zu ihm. Egger ist zweifellos der Tiefere von beiden, aber Defregger hat die größere Bedeutung, weil er, ohne ins Flache und Banale zu verfallen, weitesten Kreisen Freude, begeisternde Anregungen gegeben, in Unzähligen, die Tirol nicht ihre Heimat nennen, es nie zu sehen bekommen, doch Gefühle der Liebe für Heimat und Vaterland, in kühlen Herzen Anteilnahme an echter Menschlichkeit belebt, oft gar erst erweckt hat. Was Defregger gab, war eigentlich ein von verschönernder Liebe geadelter Materialismus. Eggers ins Große, Allgemeine gehender Idealismus tritt uns in einer für viele unüberwindlichen Herbigkeit entgegen,



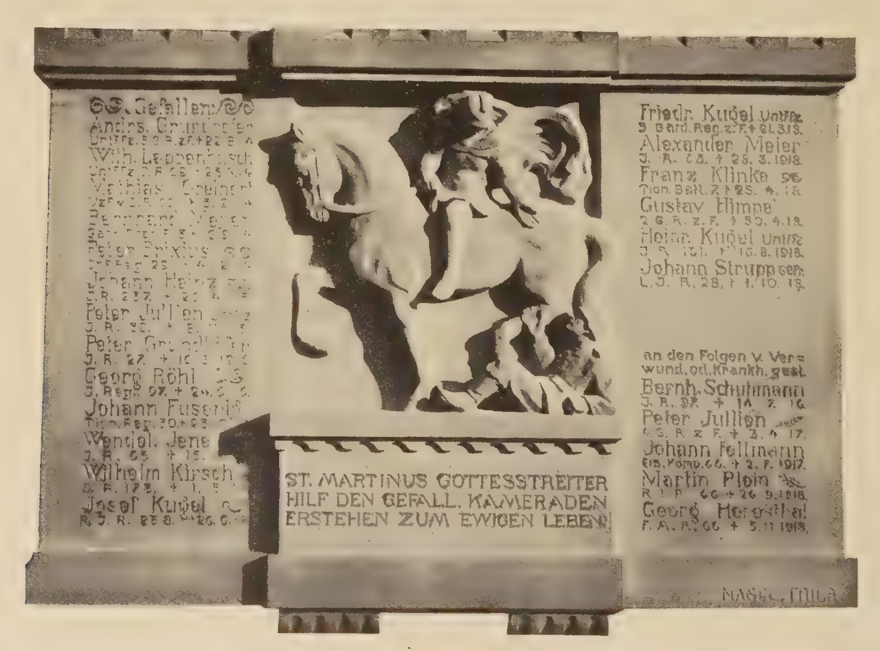
OTTO ZEHENTBAUER, EPITAPH FÜR DAS LEHRERSEMINAR IN WIPPERFÜHRT. — *Text S. 128*



ANTON NAGEL (TRIER) GEDENKTAFEL

In der gotischen Kirche zu Euren. — Text S. 128

in moderner Abgezogenheit des Gedankens, nicht in der schlicht konkreten Art, die für Defregger bezeichnend war und ihn so anziehend machte. So hat jeder von ihnen seinen Kreis, der aus natürlichen Gründen bei Defregger der weitaus größere ist. Es ist äußerst fesselnd, die Verschiedenheit zweier solcher Naturen zu beobachten, die doch für ihr Schaffen den gleichen Ausgangspunkt und dieselben Voraussetzungen haben und trotz-



ANTON NAGEL (TRIER) KRIEGERGEDENKTAFEL

In Zeven bei Trier. Sandstein. — Text S. 128

dem zweierlei Welten angehören. Jede von ihnen hat ihr Recht und ihre Größe, Anspruch und Sicherheit auf Bestehen und Weiterwirken.

Doering

KONSERVATOR DR. JOHANN GRAUS

Gestorben am 6. April 1921 in Graz

Ein arbeitsreiches, für die heimische Kunst und ihre Wissenschaft hochverdientes Leben hat nun in aller Stille sein Ende gefunden. Am 21. November 1836 in Deutschlandsberg geboren, hatte Graus in Graz das Gymnasium besucht und die Theologie studiert, 1859 wurde er zum Priester geweiht. In jener Zeit hatten einge kunstfreundliche Bischöfe bei uns und im Reich die Notwendigkeit einer kunstwissenschaftlichen Ausbildung des Klerus erkannt. In unserer Diözese hielt nun der »erste« Landesarchäolog Karl Haas den Theologen solche Vorträge über Kunstgeschichte. Er verstand es, seinen Schüler Graus für diese Wissenschaft so zu begeistern, daß dieser beschloß, sich ihr ganz zu widmen. Mit einem beispiellosen Eifer, höchster Begeisterung und seltenen Opferfreudigkeit hat sich Graus zeit seines Lebens ihr hingegeben. Besonders für sein geliebtes Heimatland, unsere Steiermark, hat er grundlegend gewirkt. Er wurde nicht müde, bis in die entlegensten Winkel des Landes den Bauten und Schätzen kirchlicher Kunst vergangener Jahrhunderte nachzugehen. Die wertvollen Früchte dieser oft mühevollen Arbeit sind in den sechsunddreißig Jahrgängen der heute noch angesehenen Grazer Kunstzeitschrift »Der Kirchenschmuck« (1870—1906) niederlegt, die dadurch zu einer Fundgrube steirischer Kunstgeschichte geworden sind. Graus durchforschte aber auch manche Kirchen und Kapellen der anderen Kronländer der einstigen Monarchie, durchreiste zu Studienzwecken Deutschland, Frankreich, Spanien und wiederholt sein zweites Lieblingsland Italien. Auch diese Ergebnisse wurden neben allgemein kunsttheoretischen und kunstkritischen Fragen im »Kirchenschmuck« veröffentlicht, den er durch Jahrzehnte geleitet hatte. Dadurch bekam diese heimische Kunstzeitschrift eine internationale Bedeutung. Mag darin vielleicht manches dem heutigen Stande der Kunstwissenschaft nicht mehr ganz entsprechen, so bleibt dennoch das Verdienst dieses ungemein fleißigen, gewissenhaften, selbstlosen und dabei so bescheidenen Meisters der Feder ungeschmälert. Von seinen selbständigen Arbeiten sei hier der Kürze wegen nur auf die Broschüre »Die katholische Kirche und die Renaissance« hingewiesen, eine für die damalige Zeit aufsehenerregende Arbeit. In dieser hat sich Graus gegen jene unselige Auffassung und Anschauung der meisten kirchlichen Kreise gewendet, daß nur der gotische Stil als der kirchliche Stil gelten könne. Eine Ansicht, die, wie Graus ganz richtig sagte, zum »Stilhaß« gegen alles, was nicht gotisch ist, geführt hat und die für viele Renaissanceschöpfungen und bei uns vor allem für manch prachtvolles Barockwerk so verhängnisvoll geworden ist. Diese verdienstvolle Arbeit, die manche Kirche oder Kapelle vor der »Regotisierung« bewahrt und dem Lande manches Kunstwerk des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten hat, fand zwar die Billigung und Empfehlung der Zentralkommission für Denkmalpflege, dem Verfasser trug sie aber heftige Angriffe, darunter solche in der gehässigsten Form ein. Sein vornehmer Charakter fand aber dafür in der Arbeit »Zum modernen Stilhaß und zur Kennzeichnung seiner neuesten Argumente« (Kirchenschmuck 31. Jahrgang, 6. Heft) die schönste Form der Antwort. Als echter Kunstfreund trat er auch gegen den damals einsetzenden »Fabriksmoloch« und gegen das landfremde Händlertum in Kunstsachen auf. In der Sektion für Wissenschaft und Kunst des österreichischen Katholikentages in Wien legte Graus am 1. Mai 1889 eine Entschließung vor, nach der nur Künstler und Kunsthandwerker mit Aufträgen zu bedenken seien und von diesen zuerst die einheimischen. Bedeutende Verdienste hat sich Graus als Konservator erworben. Manches bereits »für den Abbruch« erklärte Bauwerk wurde durch seine Bemühungen noch gerettet und blieb erhalten, so z. B. die Grazer Leehkirche.



GEORG JOH. LANG, OBERAMMERGAU
GRABMAL DER FAMILIE TIETZ. — *Text S. 128*

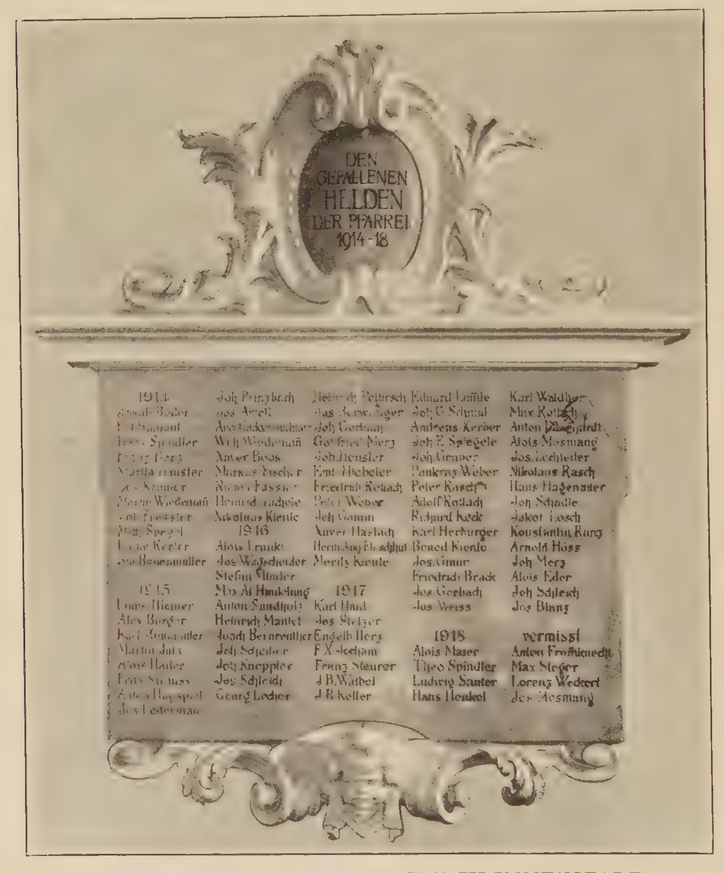
Neben dieser anstrengenden Tätigkeit hielt Graus seit 1878 noch für die Theologen die kunsthistorischen Vorträge an der Universität, war weiters Katechet an der Mädchenvolksschule der Herz-Jesu-Damen und besorgte auch durch viele Jahre die Geschäfte des Obmannes des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau.

Bruno Binder



GEORG JOH. LANG (OBERAMMERGAU). Vom Grabmal S. 135

Text S. 128



EPITAPH IN DER PFARRKIRCHE ZU IMMENSTADT

Entwurf von Xaver Dietrich, Ausführung von Otto Zangl. — Text S. 128



J. M. Beckert

3168

GFCKM

H. FRANZISKUS VON ASSISI

Wahrlich, er hat unsere Leiden getragen, und unsere Schmerzen hat er auf sich genommen. Is. 53, 4



OTTO RÜCKERT (MAINZ) UND HEINZ SCHIESTL (WÜRZBURG), KRIEGSGEDENKZEICHEN DER PFARREI URFAHR BEI WERTHEIM, ERZDIÖZESE FREIBURG

An der Brüstung der Orgelempore. Geschnitztes Kruzifix von Heinz Schiestl. — *Text S. 141*

RELIGIÖSE KRIEGSGEDENKZEICHEN

Von S. STAUDHAMER

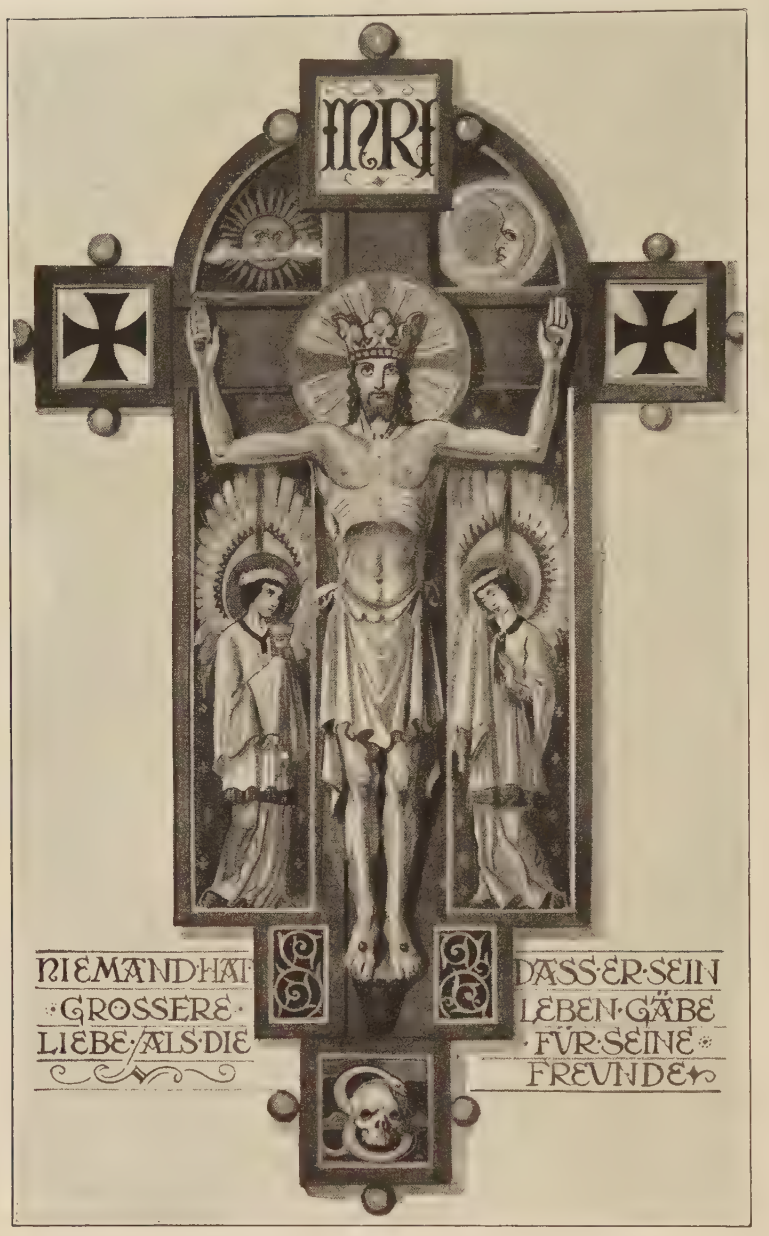
(Vgl. die 34 Textbilder)

III.

Bei Lukas 14, 28 lesen wir: »Wer von euch, der einen Turm bauen will, wird sich nicht vorher hinsetzen und die nötigen Ausgaben überschlagen, ob er soviel hat, um ihn zu vollenden?« Will eine Gemeinde ihren gefallenen Kriegern ein Ehrendenkmal setzen, so muß sie sich zu allererst die Frage vorlegen: Wieviel Geld wollen wir opfern, damit ein Denkmal zustande kommt, das für unsere Verhältnisse und für unsern Ort paßt, das einen edlen Sinn hat und den Stiftern zur Ehre gereicht? Ist diese Vorfrage einigermaßen geklärt, dann kommt die Frage: Was läßt sich um diesen Preis schaffen?

Hierauf werden natürlich nur Fachleute, und das sind die Künstler, eine zuverlässige Antwort geben. Nur sie bringen dazu die innere Befähigung mit, nur sie werden sich objektiv darüber aussprechen, gedrängt durch ihr Verantwortlichkeitsgefühl vor der Öffentlichkeit und ihrem künstlerischen Gewissen. Deshalb darf der Auftraggeber nicht etwa auf einheimische oder zugereiste Geschäftsleute ohne Vorbildung hören, sondern er soll sich um einen wirklichen Fachmann umsehen, und das auch dann, wenn es sich nur um ein bescheidenes Erinnerungsmal handelt. Aber nicht selten geschieht es, daß man sich vor jeder anderen Überlegung mit der einen Frage beschäftigt: »Wer ist der Billigste?«, wo die Frage am Platze wäre: »Wer ist der Geeignetste?«

Wer als Geschäftsmann und ohne inneren Beruf an die Aufgabe herantritt, ein Kriegerdenkmal zu projektieren, sichert sich zunächst seinen Profit und richtet das übrige darnach ein; ihm kann man schließlich keinen Vorwurf machen, wenn er übernimmt, wozu seine Vorbildung ihn nicht befähigt, weil er sich dessen nicht bewußt ist. Der Künstler hingegen, der Fachmann, dem eine derartige Arbeit anvertraut wird, sagt sich:



OTTO RÜCKERT (MAINZ), KRIEGSERINNERUNGSTAFEL FÜR DIE PFARREI WERTHEIM, ERZDIÖZESE FREIBURG

Ein 5,30 m hohes Kreuz mit Engeln, der Christuskörper geschnitzt. — Text S. 141

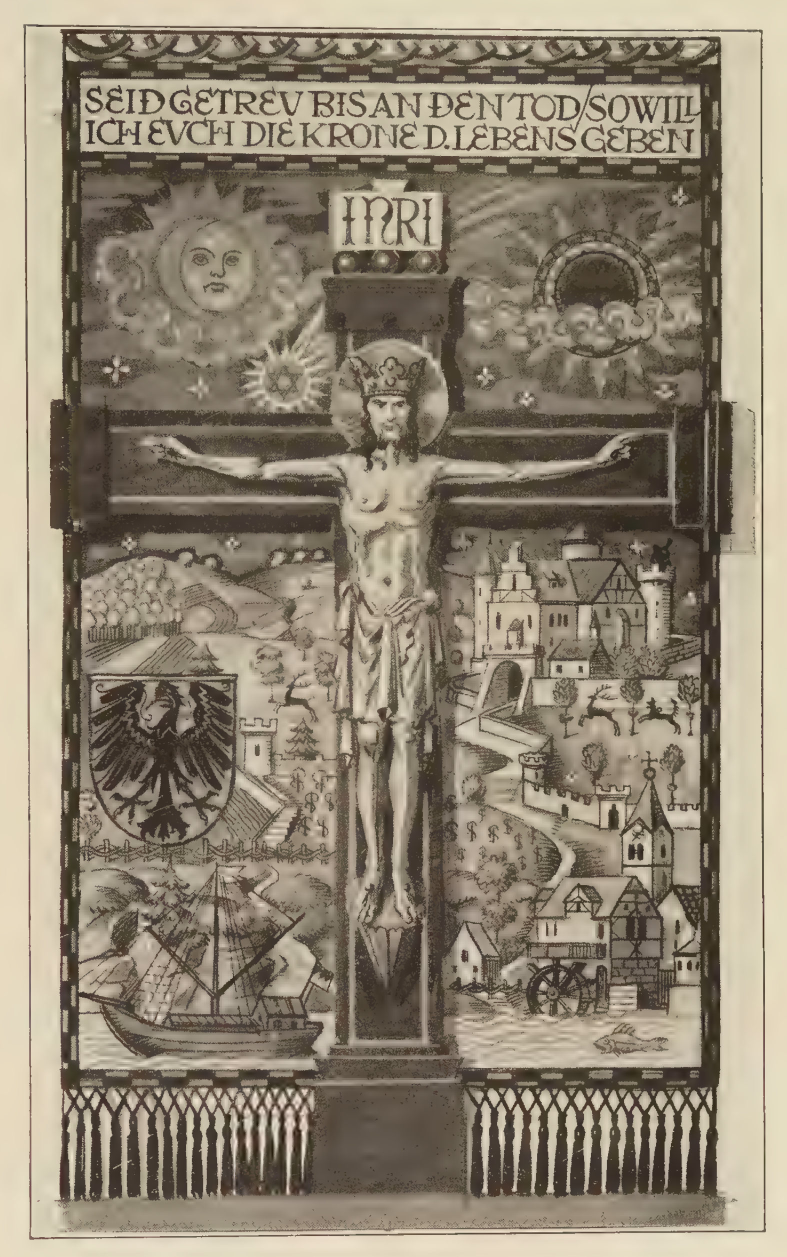
Ich will etwas schaffen, was meinem Namen Ehre macht, was mich zeitlebens freut, an dem auch spätere Generationen ihr Gefallen haben und an dem kein Gebildeter und Kunstverständiger ohne Hochachtung vorbeigeht. Dann sinnt er nach, welchergestalt das Denkmal werden muß, um diesem hohen Ziele zu genügen. Doch schließlich muß auch er, dem die Frage nach seinem materiellen Nutzen immer die letzte ist und der diese Frage häufig zu seinem Schaden unglaublich vernachlässigt, es machen, wie der Mann im Evangelium; auch er muß überschlagen — und wird es gewissenhaft tun —: Was läßt sich mit der zur Verfügung stehenden Summe machen? Soll es ein Denkmal aus Holz werden, so muß er sich vergegenwärtigen, daß zurzeit der Kubikmeter Holz ihn selbst 1400 M. kostet. Ebenso empfindlich sind die Preise des Steinmaterials gestiegen, von Bronze gar nicht zu reden. So kosten Rohblöcke aus Untersberger Marmor, die vor dem Kriege euf 200—300 M. zu stehen kamen, pro Kubikmeter heute 1800—5760 M. Der Kubikmeter Treuchtlinger Marmor, früher für 60—80 M. erhältlich, kommt jetzt auf 1200 M. Für Adneter Marmor in verschiedenen Farben, vor dem Kriege mit 220 M. berechnet, sind bis zu 2000 M. zu verausgaben; ähnlich ist die Preislage für deutsche rote Wallenfels- und Lahn-Marmorsorten. Carrara-Marmor wurde vor dem Kriege mit 300—400 M. pro Kubikmeter berechnet, heute mit 8000 bis 10000 M. Muschelkalk und Donaukalkstein kosteten einst 70—100 M., zurzeit 1200—1700 M. Rohgesägte Platten in 2 cm Stärke stellten sich vor dem Kriege pro Quadratmeter in Untersberger Marmor auf 12 M., gegenwärtig auf 180 M.; den gleichen Preis hatten Carraraplatten, die jetzt mit 300 bis 390 M. zu zahlen sind.

So steht es mit dem Rohmaterial des Bildhauers. Seine Hilfsarbeiter verlangen im Tage rund 50 M. Bezahlung; ein einfacher Steinmetz kommt mit Lohn und sonstigen Unkosten im Tag auf 80—90 M. Der Gipsgießer, der mechanisch die Hilfsmodelle herstellt, tut nicht viel für 100 M. Die Arbeiter, welche die Namen der Gefallenen in Holz oder Stein eingraben, fordern für den Buchstaben 70 Pf. bis zu 4 M., letzteren Preis bei Vergoldung, das macht bei 1000 Buchstaben, die schnell beisammen sind,

700—4000 M. So hat denn der Künstler für die Anbringung von 200—300 Namen 5000—6000 M. zu zahlen und wenn noch Beifügungen zu machen sind, viel mehr. Dazu kommt die Rechnung des Faßmalers, des Packers usw. Das wären die Auslagen für die nötigen Hilfskräfte. Aber die persönliche Arbeit des Künstlers? Auch sie ist mit fortlaufenden Ausgaben verbunden. So verlangen die Personen, die der Künstler für seine Naturstudien braucht, die Berufsmodelle, in der Stunde 6 M. Zahlung, also bei 8 Arbeitsstunden rund 50 M.

Dem Kunstmaler werden für eine unaufgespannte Leinwand von 2 Quadratmetern gegen 200 M. abgefordert, für einen leeren Spannrahmen, auf den man 7 Meter Latten gebraucht, über 100 M., für eine auf einen ovalen Rahmen gespannte Leinwand von 2,40 Meter Länge und 1,50 Meter Breite 430 M. Eine Tube mit weißer Farbe, die vormals 2 M. kostete, ersteht man jetzt für 18 M.; in demselben Maße stiegen alle Farben; die Pinsel kosten das siebenfache und der Firnis das zwölffache des Friedenspreises.

Und wo bleibt die Entlohnung der geistigen Arbeit des Künstlers, angefangen von den ersten Entwürfen in der Phantasie, von den Skizzen, Vorstudien, Modellen, Kartons und Farbenentwürfen bis zum Abschluß der nervenangreifenden Durchführung und Vollendung? Wo auch nur die dem geringsten Arbeiter zugestandene Entschädigung für die Anforderungen, die das Leben an den Künstler während der Arbeitsmonate stellte für Nahrung, Wohnung und Kleidung? Oft bleibt dem Künstler nach Abrechnung seiner eigenen Auslagen auf das abgelieferte Werk von der Honorierung desselben kaum ein Bruchteil dessen, was er zum Leben nötig hatte. Wer nur einige Weltkenntnis und dabei nur einen Schatten von Gerechtigkeitsgefühl und Verständnis für kulturelle Notwendigkeiten sich bewahrt hat, muß einsehen, daß die Lage des Künstlerberufes dornenvoll und ein solcher sozialer Zustand unnatürlich ist. Aber nicht überall besteht diese Erkenntnis. Der Künstler, gewohnt, bei seinen Voranschlägen optimistisch zugunsten des Auftraggebers zu rechnen, wird sich heutzutage besonders leicht zu seinem großen Nachteil verrech-



OTTO RÜCKERT (MAINZ), ERINNERUNGSMAL DER KATH. PFARRKIRCHE OBERSCHÖNEWEIDE BEI BERLIN

Das Kruzifix geschnitzt, der Teppich hinter dem Kreuz gewebt, teilweise bestickt. *Text S. 141*



OTTO RÜCKERT (MAINZ), TAFEL FÜR DIE PFARREI KÖNIGSHOFEN A. T.

Text S. 141

nen, da die Löhne, Material- und Lebensmittelpreise immer wieder steigen. Macht er angesichts der seit der Auftragserteilung erfolgten Verteuerung seiner Auslagen und angesichts seiner ungünstigen Bilanz den bescheidenen Versuch, einen nachträglichen Zuschuß zur Minderung seines Fehlbetrages zu erwirken, so begegnet er mehr als einmal einer verbitternden Hartherzigkeit, wo er wohlwollendes Verständnis oder doch einige Gerechtigkeit finden müßte. Kläret die ehemaligen Kriegsteilnehmer über den Sachverhalt auf, so werden sie nicht dulden, daß der Künstler, der zu ihrer und ihrer gefallenen Kameraden dauernder Ehrung sein Bestes gab, der vielfach mit ihnen in Not und Gefahr Schulter an Schulter gestanden, bei seiner Arbeit an Kriegerdenkmälern sein Brot mit Sorgen essen muß! Sie werden es als Ehrensache betrachten, ein würdiges Honorar aufzubringen.

IV.

An die 44 in der letzten Nummer veröffentlichten reihen sich in vorliegendem Hefte weitere 34 Denkmäler aus Künstlerhand an [1]). Jenen also, welche sich noch nicht entschieden haben, fehlt es nicht an Anregungen, die ihnen das Überlegen und die Wahl erleichtern und geeignet sind, die Vorverhandlungen mit den Gemeinden und mit den Künstlern abzukürzen. Darum geben wir uns der Hoffnung hin, daß in der nächsten Zeit manche künstlerische Kriegsgedenkzeichen entstehen; diese werden wir gerne mit

[1]) Man beachte auch die früher reproduzierten Arbeiten, auf die in der vorigen Nummer hingewiesen wurde.



OTTO RÜCKERT (MAINZ), GEDENKBILD FÜR DEN PRINZEN WILHELM VON LÖWENSTEIN IN KREUZWERTHEIM

Text unten

jenen veröffentlichen, welche bereits der Veröffentlichung harren, aber leider wegen Raummangels noch zurückgestellt werden mußten.

Die Reihe beginnt mit 7 Erinnerungszeichen von Otto Rückert (Mainz), die wir nach den köstlichen farbigen Entwürfen reproduzieren. Einige sind nur Malerei (S. 140—142), bei den andern verbindet sich die Arbeit des Malers mit jener des Bild-



OTTO RÜCKERT (MAINZ), GEDENKBILD FÜR DIE OFFIZIERE DES III. ARTILLERIE-REGIMENTS
Text S. 141

schnitzers und der Teppichwirkerei zu einer schönen und originellen Einheit.

Es folgen auf Seite 144—147, Werke des Bildhauers Georg Schreiner, nämlich ein Altar mit der machtvoll ernsten Gruppe: »Jesus im Schoße der schmerzhaften Mutter«, ein schwebendes Gedenkzeichen, das plastische und ornamentale Schmiedekunst verbindet, ferner eine dreiteilige Reliefkomposition mit der hl. Barbara, wo ein Weinstockmotiv sinnig und dekorativ wirksam verwendet ist.

Ein edles und abgeklärtes Freidenkmal, das so recht den Geist seiner Bestimmung atmet und sich dem Terrain vorzüglich anpaßt, wird auf S. 148 gezeigt. Das Steinmonument, welches Franz Cleve für Neuhaus (Opf.) schuf, läßt uns das am 1. Dez. vor. Js. erfolgte Ableben dieses gediegenen Künstlers besonders schmerzlich fühlen. Cleve war am 11. März 1879 zu Kevelaer geboren. Sein letztes Werk ist die ergreifende Pietà am Kriegerdenkmal in der Maria-Himmelfahrtskirche zu Landsberg am Lech, dessen Entwurf von seinem Freunde, Architekt Anton Wagner, stammt (Abb. S. 149). Die Pietà besteht aus hellem Untersberger Marmor, die Schrifttafeln aus poliertem Muschelkalk, der Aufbau aus Ruhpoldinger Marmor.

Rundplastik, die reliefartig vor eine bemalte Holztafel gestellt ist, wendet gleich Otto Rückert auch Kaspar Ruppert bei der schönen Kriegsgedenktafel für Iggensbach an. Der Künstler läßt hier sehr sinnig die schmerzhafte Mutter unter dem Kreuze, das Vorbild der leidenden christlichen Mutter, nicht in der üblichen Weise durch Johannes, sondern durch zwei Engel stützen. (Abb. S. 151 oben.)

Von diesem Künstler bringen wir auf Seite 150 und 151 aus der großen Zahl seiner meist unausgeführten Entwürfe 6 weitere Projekte für Wandtafeln in Stein und Holz, darunter drei Varianten eines und desselben künstlerischen Gedankens: an einer von Pilastern und einem flachen Gewölbeansatz umgrenzten Wand eine dreiteilige Komposition mit einer Plastik (Kruzifix, hl. Georg, hl. Barbara) als Mittelstück und zwei sie flankierenden Inschrifttafeln.

Einen köstlichen Kirchenschmuck, der in Jahrhunderten noch andächtig bewundert wird, bilden die reichen Holzschnitzwerke von Johann Huber und Anton Wagner in der Stadtpfarrkirche zu Landsberg a. L. (Abb. S. 152) und von Joseph Auer in der Kirche zu Breitbrunn am Chiemsee (Abb. S. 153). Letzteres vornehme Werk kommt auf der Abbildung nicht ganz zur einheitlichen Wirkung, weil die Photographie schon vor der Eintragung der Namen hergestellt werden mußte.

Der Düsseldorfer Bildhauer Joseph Schneider schuf für Müddersheim, Kreis Düren, ein in bewegten Formen gehaltenes großes Friedhofs-Hochkreuz mit einem tiefempfundenen Kruzifixus, das als Kriegerdenkmal ausgestaltet ist (Abb. S. 155). Von ihm stammt auch die feierliche Gruppe der Pietà des Kriegerdenkmals in der kath. Herz-Jesu-Pfarrkirche in Unter-Barmen (Abb. S. 154).

Eine ganz eigenartige Meisterschöpfung sind die drei Glasgemälde, die Pfarrer Szydik für seine Kirche in Wielle (Westpreußen, Rggsbez. Marienwerder, jetzt Polen)



OTTO RÜCKERT (MAINZ), KRIEGSGEDENKZEICHEN DER PFARREI EISINGEN BEI WÜRZBURG IN DER DORTIGEN PFARRKIRCHE

Bemalte Tafel mit Kruzifix von Riemenschneider. — Text S. 141



GEORG SCHREINER, KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR IN LOHNAU (SCHLESIEN)
Vgl. Abb. S. 145 — Text S. 142

uns zunächst 3 Tafeln, schlicht und ruhig in der Gesamterscheinung, aber doch innerlich reich durch den schön verteilten Bilder- und Schriftenschmuck. Dann folgen 2 abgeklärte Freidenkmäler mit figürlicher Bekrönung, endlich das Projekt für eine ausgedehnte Gräberanlage mit Kapellen hinter dem schon vorhandenen Friedhofskreuze, für das die geplante Anlage einen erhebenden monumentalen Hintergrund abgeben würde.

Den Beschluß der vorliegenden Bilderreihe machen auf Sefte 160 zwei Epitaphien, das eine von Karl Kuolt für Tegernbach, ausgeführt in Donaukalkstein, das andere von dem Regensburger Bildhauer Max Roider für Menning.

bestellte, Theodor Baierl entwarf und die Firma Hans Bockhorni ausführte. Das mittlere Fenster (hinter dem Altare) stellt das himmlische Licht dar, vor dem Engel mit den Leidenswerkzeugen gruppiert sind. In dem einen seitlichen Fenster wird eine Prozessionsgruppe geschildert, der Krieger angehören und deren Mittelpunkt ein Feldgrauer mit der Fahne des hl. Michael bildet (Abb. S. 156). Im Fenster der anderen Seite naht eine zweite Gruppe, die sich um das Wallfahrtsbild von Czenstochau schart. Auch dieses Bild enthält Beziehungen auf den Zweck der Fensterreihe: Das Eiserne Kreuz und Knaben mit Ehrenkränzen (Abb. S. 157).

Wie gut sich Valentin Kraus in das Gebiet der Kriegerehrung hineingelebt hat, lassen die 6 Abbildungen von Entwürfen erkennen, die wir diesmal von ihm veröffentlichen (Abb. S. 158 und 159). Da erbauen

VON DER EISENACHER DENKMALPFLEGE-TAGUNG

Am 23. und 24. September fand, diesmal auf der Wartburg, die dritte gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz statt. Sie brachte als wichtigsten Punkt Beratungen über das Thema »Reich, Denkmalpflege und Heimatschutz«. Den grundlegenden Bericht lieferte, nach einführenden Darlegungen des preußischen Kultusministers Dr. Schmidt-Berlin, der bayerische Geh. Hofrat Prof. Dr. Beyerle (M. d. R.)-München. Seine Ausführungen gipfelten in einer in fünf Punkte gegliederten Entschließung, die er in längerer, mit Lebhaftigkeit aufgenommener Rede begründete. Er begann mit einem kurzen Rückblick auf das für die Denkmalpflege seit der Revolution gesetzgeberisch durch das Reich und einzelne Länder Geleistete. Es folgte der Versuch einer grundsätzlichen Abgrenzung der künftigen Aufgaben von Reich und Ländern. Dieser Versuch wurde ergänzt in einer Generalklausel mit dem Hinweise auf das Vorliegen von Aufgaben der Denkmalpflege und des Heimatschutzes auch außerhalb des engeren Rahmens der eigentlichen Denkmalschutzgesetze. Zur Frage des zukünftigen Nebeneinander von staatlicher und kirchlicher Denkmalpflege wurde mit Bezug auf den kirchlichen Denkmälerbesitz einer allgemeinen Hoffnung Aus-



GEORG SCHREINER, GRUPPE AUF DEM KRIEGSGEDÄCHTNISALTAR IN LOHNAU (SCHLESIEN)

Vgl. Abb. S. 144. — Text S. 142

druck gegeben. Den Beschluß der Resolution machte ein Appell an die Gesetzgebung, die sich veranlaßt sehen möge, jetzt, wo den Interessen der Gemeinschaft höhere Bedeutung zuerkannt ist als denen des Einzelnen, diesem Grundsatze Rechnung zu tragen und somit aus ihm auch die Gemeinschaftinteressen von Kunst und Heimat mehr als bisher Früchte gewinnen zu lassen. Die Entschließung gab also zuvörderst der Genugtuung darüber Ausdruck, daß die Sätze des Artikels 150 der neuen Reichsverfassung inzwischen deutsches Staatsgrundgesetz geworden sind, wodurch die Aufgaben der Denkmalpflege und des Heimatschutzes in den Grundrechten der Deutschen ihre feste Stütze erhalten haben. Während die Gefahren für die Denkmäler der deutschen Kunst und Natur und für das deutsche Heimatbild immer größer werden, ist es um so dankbarer anzuerkennen, daß in einzelnen Ländern die Denkmalschutzgesetzgebung, sowie die praktische Handhabung der Denkmal- und Heimatpflege wertvolle Fortschritte gemacht haben. Auch in Preußen ist ein zusammenfassendes Denkmalschutzgesetz in Vorbereitung. Wie bisher soll die gesetzliche Denkmalpflege auch fortan als ein wichtiger Teil der staatlichen Kulturaufgaben von den Ländern ausgeübt werden. Sache des Reiches wird es sein, die in Absatz 2 des Artikels 150 erwähnte Abwanderung deutschen Kulturbesitzes zu verhüten; dem Gedanken und den Grundsätzen des Denkmal- und Heimatschutzes in der staatsbürgerlichen Erziehung Nachdruck zu verleihen; in besonderen Fällen der Denkmalpflege der Einzelstaaten mit Geldmitteln beizustehen; gegenüber den Aufgaben des Verkehrswesens, der Wasser- und Elektrizitätswirtschaft den Grundsätzen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes gebührend Rechnung zu tragen. Auf die Wahrung dieser Grundsätze soll nicht nur in besonderen Schutzgesetzen, sondern in der gesamten Gesetzgebung, wo sich dazu Anlaß findet, hingearbeitet werden. Der vierte Abschnitt der Entschließung lautete wörtlich: »In Bekräftigung der Entschließung des erweiterten Ausschusses der Tagung für Denkmalpflege vom 8. Juli 1919 gibt die Tagung der Erwartung Ausdruck, daß es bei Neuregelung des Verhältnisses zwischen Kirche und Staat gelingen werde, die den beiden Kultur-



GEORG SCHREINER, KRIEGSGEDENKZEICHEN FÜR PULLACH BEI ABENSBERG (1919)
Text S. 142

trägern gemeinsamen Aufgaben der Denkmalpflege auch fernerhin ersprießlich zu erfüllen.« Der letzte Abschnitt endlich erhoffte im Interesse der Gesamtheit eine weitere Zurückdrängung der Hemmungen, die durch schrankenlose Behauptung der Rechtsmacht des Eigentümers bisher so häufig bereitet wurden. Was den im Rahmen unserer Zeitschrift besonders wichtigen vierten Punkt betrifft, so darf auf jene Besprechungen hingewiesen werden, die betreffs der Denkmalpflege bei der Trennung von Kirche und Staat bereits 1919 in Berlin stattfanden, und über die seiner Zeit an dieser Stelle berichtet worden ist. Von besonderer Bedeutung war damals die Rede des Geh. Rates Stutz über die durch das neue Gesetzbuch der katholischen Kirche von 1917 geschaffene Rechtslage, die für die kirchlichen Denkmäler weitgehende Garantien hergestellt hat. Seit 1919 sind manche schlimmen Befürchtungen im wesentlichen beseitigt worden, an die Stelle der Trennung wird die Neuregelung des Verhältnisses zwischen Staat und Kirche treten, den Kirchen ist ihr Eigentum garantiert, der Kultusetat muß entweder abgelöst oder weiter entrichtet werden, die katholische kirchliche Gesetzgebung schließt eine staatliche Denkmalpflege nicht aus. Neben die Konkordate der alten Gliedstaaten, zum Teil an ihre Stelle, wird mit Bestimmtheit ein Reichskonkordat mit dem Hl. Stuhl treten. So darf sich auch ein ersprießliches Zusammenarbeiten auf dem Gebiete der Denkmalpflege erwarten lassen. Die Gefahr für den kirchlichen Kunstbesitz ist, von der erheblich gestiegenen Diebstahlsziffer abgesehen, nicht mehr so groß, wie sie beim Anfange der Revolution zu sein schien. Man darf diese, von Geh. Rat Beyerle gemachte, aus der Versammlung nicht bestrittene Feststellung mit aufrichtiger Befriedigung hinnehmen. Ganz wesentlich wird es aber zur Sicherung und weiteren Ausbildung dieses Zustandes kommen, wenn die Geistlichkeit die Angelegenheit nicht so wohl als Teil ihrer Amtspflicht, sondern als Herzenssache aufzufassen lernen wird. Nach dieser Richtung ist in der katholischen Kirche viel geschehen, schon wegen des sakralen Charakters der kirchlichen Bauten, Nutzungs- und Schmuckgegenstände. Noch viel mehr wird aber weiterhin geschehen müssen, um Wärme an die Stelle von Lauheit zu setzen, den äußeren Gehorsam durch inneres Verständnis und durch Überzeugung lebendigen Wert zu verleihen. Der Einfluß auf das Volk kann nicht ausbleiben, und dieses für die Sache der Denkmalpflege und des Heimatschutzes zu gewinnen, darauf kommt es ja doch vor allen Dingen an. In den Gegenden katholischen Bekenntnisses steht es etwas besser damit. Wie übel aber im Norden, davon gab der Vortrag des Ministerialrates Hiecke - Berlin über »Arbeiten der Denkmalpflege und die wirtschaftliche Notlage« eine Anzahl krasser Beispiele. Mit allen Mitteln muß dahin gewirkt werden, daß das Volk den Denkmälerbesitz nicht mehr als Luxus betrachtet, sondern als unveräußerliches Stück seiner selbst, als Spiegelbilder unseres Werdeganges, als Quelle fruchtbarster Anregungen, als überreiche Fundgruben ethischer, wertbildender Schätze, als lebensnotwendiges



GEORG SCHREINER, KRIEGERDENKMAL FÜR ABENSBERG

Text S. 142

Kulturgut. Freilich sind die Kosten der Denkmälererhaltung jetzt bei weitem höher als vordem. So ist für die Sicherungsarbeiten am Kölner Dome jetzt ein Betrag von 8 Millionen als erforderlich berechnet. Größere Unternehmungen können daher nur in geringer Zahl im Werke sein. Zu ihnen gehören die Erhaltung des Hochchores am Aachener Münster, die Instandsetzung der Stiftskirche in Fritzlar, Arbeiten an der Marienburg, der Wiederaufbau der durch Brand schwerbeschädigten Petrikirche in Wolgast. Bei solcher schwierigen Lage ist regste vorsorgliche Überwachung der Baudenkmäler eine um so dringendere Notwendigkeit. Wenn kleine Schäden sofort gebessert werden, wenn besonders auch für gute Lüftung, für Blitzschutz, nach Möglichkeit auch jetzt noch für Heizung gesorgt wird, lassen sich größere Herstellungen lange vermeiden. Macht die Not sich geltend, so kann man provisorische Zustände schaffen, wofern dabei nur der unechte Schein vermieden, kein unersetzbarer Wert zerstört wird. Das wenige, das gemacht werden kann,



FRANZ CLEVE († 1. 12. 20), KRIEGERDENKMAL ZU NEUHAUS, OPF.

Text S. 142

muß in jeder Beziehung einwandfrei sein. Der Redner führte diese Gedanken in überzeugender Weise aus. Er warnte besonders noch vor der Versuchung, die den Kirchen gehörigen beweglichen Kunstgegenstände als ein leicht flüssig zu machendes Kapital anzusehen. Auf seine weiteren Ausführungen kann trotz ihres großen Interesses hier wegen Raummangel leider nicht näher eingegangen werden. — Auch betreffs der übrigen Vorträge und Erörterungen müssen wir uns auf bloße Erwähnung der Themata beschränken. Sie betrafen: Naturschutz und Gesetzgebung (Prof. Dr. Conwentz - Berlin); die Marienburg (Baurat Schmid - Marienburg); Heimatschutz in Schweden (Direktor Hazelius - Lund); die Gefährdung des deutschen Kunstbesitzes und gesetzliche Maßnahmen dagegen (Geh. Rat Prof. Dr. Clemen - Bonn, und Geh. Rat Prof. Dr. Kötschau - Düsseldorf. Bei dieser Gelegenheit kam der Diebstahl zur Sprache, der 1919 an dem Riemenschneiderschen Altar zu Creglingen begangen worden ist; die gestohlenen Reliefs haben nach vielen Schwierigkeiten wieder beigebracht werden können. In den gleichen Zusammenhang wie diese Vorträge gehörten die Darlegungen von Prof. Dr. Tietze - Wien über die entsprechenden traurigen Verhältnisse in Österreich. Über katholischen Kunstbesitz sprach in Kürze Konservator Prof. Dr. Sauer - Freiburg, hinweisend auf die geringe Möglichkeit, daß derlei Gegenstände aus Achtlosigkeit oder Gewinnsucht veräußert werden können. Weitere Besprechungen folgten über »Heimatschutz und Siedelungsfragen« (Prof. Dr. Fuchs-Tübingen), über die »Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten in bezug auf Denkmalpflege und Heimatschutz« (Prof. Dr. Renard-Bonn und zwei andere Berichterstatter). Doering

WOHER STAMMT DIE BEZEICHNUNG »KAPELLE«?

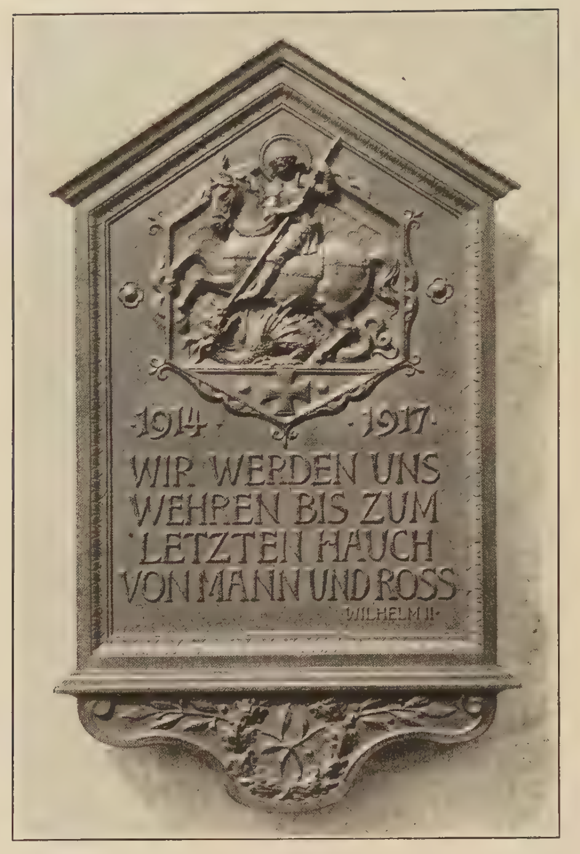
EIN VERSUCH ZUR ABLEITUNG

Gegen Ende 1919 brachte die Kölnische Volkszeitung in Nr. 1003 einen Aufsatz von Dr. Ernst Wasserzieher, überschrieben »Kirchliche Ausdrücke in sprachgeschicht-



KRIEGERDENKMAL AUS MARMOR IN DER MARIÄ-HIMMELFAHRTS-KIRCHE
ZU LANDSBERG A. LECH

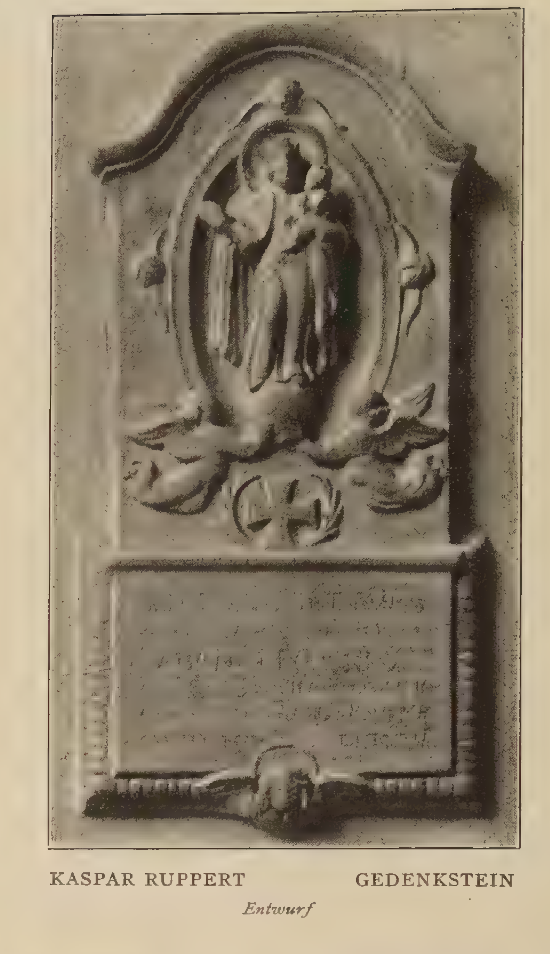
Entwurf von Anton Wagner. Pietà von Franz Cleve †. — Text S. 142



KASPAR RUPPERT PLAKETTE

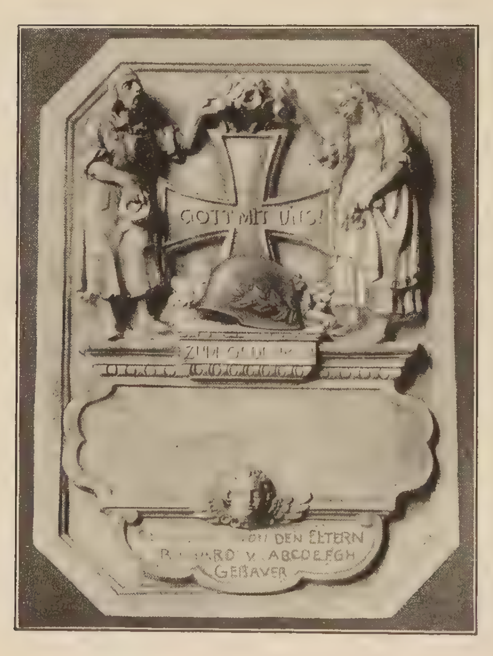
In Eisen gegossen





KASPAR RUPPERT GEDENKSTEIN

Entwurf



KASPAR RUPPERT GEDENKPLATTE

Entwurf für Metall



KASPAR RUPPERT KRIEGERDENKMAL

Ideenskizze



KASPAR RUPPERT, KRIEGSERINNERUNGSTAFEL FÜR IGGENSBACH IN NDBAY.

Holz, bemalt. — Text S. 142





KASPAR RUPPERT, ZWEI IDEENSKIZZEN FÜR EIN KRIEGERDENKMAL

Vgl. S. 150 unten rechts. — Text S. 142



JOHANN HUBER, KRIEGERDENKMAL VON HOLZ IN DER STADTPFARR-KIRCHE ZU LANDSBERG A. LECH

Entwurf der Architektur von Anton Wagner — Text S. 142

licher Beleuchtung«. Darin führt der Verfasser den Ursprung der Bezeichnung »Kapelle« für einen kleinen Andachtsraum auf eine Legende vom hl. Martin von Tours zurück. Der Heilige teilt seinen Mantel mit einem Bettler. Der Mantel, lat. »capa«, kommt in die fränkische Königspfalz. Der Raum, in dem die »capa« aufbewahrt wird, erhält den Namen »capella«, das heutige Kapelle.

Die gleiche Auffassung findet man bei Herder; ebenfalls vertritt sie Dr. Karl Heinrich Schäfer, Woifenbüttel, in einer Studie »Wo stand die von Winfried-Bonifatius ums Jahr 722 gefällte Donnereiche?« (K. V. 821./1919). Friedrich Kluge sagt im deutschen etymologischen Wörterbuch: »Kapelle, kleine Kirche, ein frühes Lehnwort, das aber stets unter dem Einfluß des zugrunde liegenden mlat. capella blieb. — — — Jenes mlat. capella hat eine eigentümliche Geschichte: es bedeutete ursprünglich als Diminutiv von capa (vergl. cappa) einen kleinen Mantel. Die Kapelle, in welcher der Mantel des hl. Martinus mit anderen Reliquien aufbewahrt wurde, bekam zuerst selbst den Namen capella; dann etwa seit dem 7. Jahrhundert wird der Gebrauch des Wortes allgemein.«

Dies nennt Kluge eine »eigentümliche Geschichte«. Daraus darf man schließen, daß er mit dieser Ableitung nicht ganz einverstanden ist. Auch mir ist diese Erklärung wenig befriedigend; sie ist zu legendenhaft.

Mit »Kapelle« bezeichnen wir heute eine Reihe von Gegenständen, von denen ich jedoch nur zwei herausgreife, da die übrigen durchweg in ihrem Ursprung auf sie zurückgehen: Wir verstehen unter Kapelle 1. eine Gesamtheit von liturgischen Gewändern und 2. einen kleinen Andachtsraum.

Die erste Bedeutung des Wortes »Kapelle« als Sammelname für gewisse liturgische Gewänder ist beim Volke wenig bekannt. Diese Kapelle umfaßt: Kasel, Dalmatiken und Chormantel, die Gewänder, die bei hohen kirchlichen Festen in ihrer Gesamtheit Verwendung finden.

Im 8. und 9. Jahrhundert begegnet uns bei Klerikern und Mönchen ein Mantel, der mit einer Kapuze versehen und vorne aufgeschlitzt ist. Diesen Mantel nannte man »cappa«. Er wurde von den Klerikern getragen beim Gottesdienst im Chor und bei Prozessionen. Die Form hat sich im Laufe der Zeit geändert, die Kapuze schrumpfte zusammen zu einem reichverzierten Schild, der vom Halsausschnitt über den Rücken fällt. Wir haben damit den heutigen Chormantel oder das

Pluviale, häufig auch Chorkappe oder nur »Cappa« genannt. Die Cappa (vergl. oben die Ausführung von Kluge) stellt in der erwähnten Zusammenstellung fast stets das prunkvollste Gewand dar, ist es doch vielfach nicht nur ein Schild, sondern häufig auch in seinem ganzen Umfang mit größerem Bildwerk in Seide und Gold aufs reichste bestickt. Es liegt also nahe, daß der ganze Ornat bei ihr den Namen entlehnt hat und daher heute Kapelle genannt wird. Hier dürfte vielleicht der Grund zu suchen sein, wie der Ursprung des Wortes »Kapelle« in Zusammenhang mit dem Mantel (capa, capella) des hl. Martin von Tours gebracht werden konnte.

Die Bedeutung der Bezeichnung »Kapelle« für einen kleinen Andachtsraum glaube ich auf einen anderen Ursprung zurückführen zu müssen. Es ist bekannt, daß das christliche Leben in den ersten Jahrhunderten sich hauptsächlich in Griechenland und Kleinasien entfaltete. So ist es auch nicht zu verwundern, daß eine ganze Reihe von wichtigen Bauformen und Baugliedern am christlichen Gotteshaus ihre heutigen Benennungen aus dem Griechischen entlehnt haben. Ich möchte daher auch im vorliegenden Falle auf das Griechische zurückgreifen.

Der gleiche, wenigstens gleichlautende Stamm wie in Kapelle findet sich in »κάπετος« und in »κάπηλεῖον.« Die Bedeutungen dieser griechischen Begriffe lassen eine Ableitung von einem derselben vermuten.



JOSEPH AUER, ERINNERUNGSTAFEL IN BREITBRUNN AM CHIEMSEE

Holz. Die Namen auf dieser Abbildung noch nicht eingetragen. — Text S. 142

»κάπετος« = Gruft, Grab, Vertiefung. Die bauliche Entwicklung der Kapelle darf wohl zurückgeführt werden auf die »Confessio«, die Grabstätte eines Heiligen. Es entstand hieraus die Krypta (κρυπτός = verborgen), die schon recht früh die Form des kirchlichen Baugliedes annimmt, das wir heute Kapelle nennen. (Die Krypta des hl. Sovinian in Sens im 4. oder 5. Jahrhundert).

»καπηλεῖον« = Krämerladen, dürfte meines Erachtens am meisten Anspruch auf die Ahnschaft für die räumliche Kapelle machen.

Die Urform des christlichen Gotteshauses wird mit Recht als eine Weiterentwicklung der römischen Markthalle, der Basilika, die ihren Namen ebenfalls aus dem Griechischen entlehnt hat, betrachtet. Wie die Markthalle, das Handelszentrum für die Großkaufleute, dem christlichen Gotteshause Form und Namen gegeben hat, so dürfte auch das »καπηλεῖον«, der Verkaufsraum des Kleinhändlers, der kleinen Kirche, der Kapelle zum mindesten seinen Namen gegeben haben. Wir finden im frühchristlichen Gotteshause noch ein anderes Bauglied, dessen heutige



JOSEPPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF), PIETÀ DES KRIEGERDENKMALS IN DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE HERZ-JESU IN UNTER-BARMEN

Text S. 142

Benennung aus dem Griechischen entlehnt ist und merkwürdigerweise hat auch hier das griechische Wort Bezug auf den Handel. Es ist die Empore, deren Namen abzuleiten ist von »ἐμπόριον« = Handelsplatz, Handelsstadt. Es liegt also nahe, daß man, nachdem der weite Raum mit Basilika = Markthalle bezeichnet war, die kleineren Seitenräume als »καπηλεῖα«, kleine Verkaufsräume, Läden daneben stellte.

Bei dieser Betrachtung kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß auch die Form der kleinen Nischenkapellen ihren Paten im griechischen »καπηλεῖον« zu suchen hat. Gehen wir durch eine der großen Kathedralen und lassen all die kleinen Nischenkapellen an uns vorüberziehen, nehmen wir ihnen, was sie besonders verwahren, entblößen wir sie von den durch die Entwicklung der Baustile entstandenen Zierformen, so werden wir an ihrem Grundriß und Aufbau vielleicht auch eine gewisse Ähnlichkeit finden mit den Gewölben und Verkaufsstätten der Krämer und Trödler im Orient.

Vielleicht wird sich im ersten Augenblick mancher daran stoßen, daß in diesem Erklärungsversuch Gotteshaus und Krämerladen in Zusammenhang gebracht werden. Mit Unrecht! Wir haben eine Bezeichnung, die

gleichzeitig eine gottesdienstliche Feier und eine Handelsstätte bedeutet; nur daß in diesem Falle die Entwicklung in umgekehrter Richtung gegangen ist, nämlich das Wort »Messe«. Wie es kam, daß diese Bezeichnung für eine religiöse Handlung auf die Jahrmärkte übertragen wurde, ist hinlänglich bekannt, und niemand wird darin eine Herabsetzung der religiösen Handlung erblicken. Im Gegenteil, wenn wir diesen Dingen nachspüren und die geschichtliche Entwicklung aufdecken, so zeigt es sich, daß hier ganz natürliche Vorgänge vorliegen, bei denen nie eine Herabwürdigung des Heiligen eine Rolle gespielt hat.

Trier, Juni 1920.

Ludwig Kieffer-Perrot



JOSEPH SCHNEIDER (DÜSSELDORF), KRIEGERDENKMAL IN MÜDDERSHEIM

Gleichzeitig Friedhofs-Hochkreuz. — Text S. 142

EIN AUGUSTINUSZYKLUS IN HERRENCHIEMSEE

Von JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN

Bei Gelegenheit eines Besuches, den ich Ende Juni 1920 mit Generalkonservator Hager in Frauen- und Herrenchiemsee machte, besuchten wir auch die ehemalige Klosterkirche auf letzterer Insel. Sie enthält an der Decke eine Reihe von Gemälden, die das Leben des hl. Augustinus darstellen. Ohne Übertreibung möchte ich behaupten, daß sie den bedeutendsten Augustinuszyklus darstellen, den es vielleicht auf deutscher Erde gibt. Leider sind die Gemälde schon zum Teil zerstört. Immerhin kann man die wichtigsten gut entziffern. Photographien gibt es leider noch keine.

In der Mitte sieht man Augustinus auf einem Triumphwagen stehend, der von den vier Evangelistensymbolen gezogen wird. Oben erblickt man Engel. Diese Darstellung berührt ganz eigentümlich und verdient unbedingt eine nähere Untersuchung. Eine zweite ganz ähnliche, nur künstlerisch viel unbedeutendere fand ich zwei Tage darauf in der Bibliothek des ehemaligen Klosters Schlehdorf am Kochelsee. Auch da steht er auf dem gleichen Wagen. Vor ihm stürzen vier Häretiker zu Boden. Zwei Engel schweben über ihm, von denen Strahlen wie Blitze auf zwei am Boden Liegende gehen. Oben sieht man



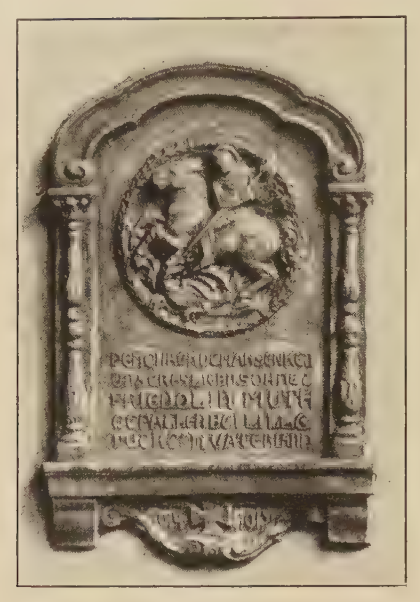
THEODOR BAIERL, KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER FÜR WIELLE

Vgl. Abb. S. 157. — Text S. 142

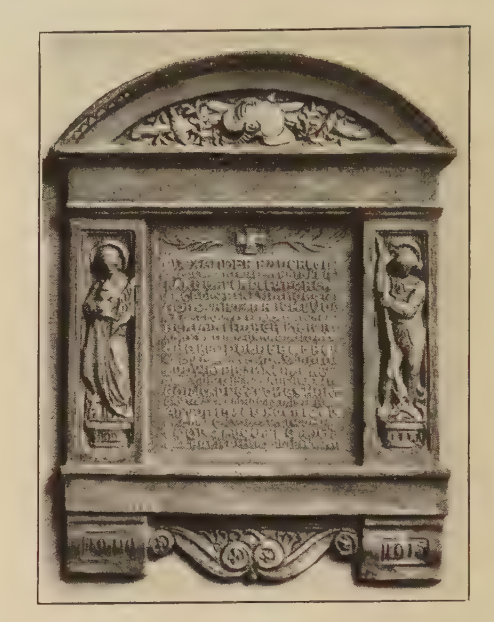


THEODOR BAIERL, KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER FÜR WIELLE

Vgl. Abb. S. 156. — Text S. 142



VALENTIN KRAUS, ENTWURF



VALENTIN KRAUS, ENTWURF

das Auge Gottes. Dieses Bild ist also ausführlicher, aber wie gesagt künstlerisch unbedeutender.

Eine zweite ebenfalls hochinteressante Darstellung ist eine Vision des Heiligen, der in Ekstase versunken kniet. Christus und Maria erscheinen ihm. Von beiden geht ein Strahl auf Augustinus. Bei demjenigen, der von Christus ausgeht, steht: Hinc pascor a vinea (Hier nähre ich mich von dem Weinstock), bei dem andern: Hinc lactor ab ubere (Hier säuge ich an der Brust). Es ist also eine sehr mystische Darstellung. Mir ist eine gleiche noch nicht vorgekommen.

Auch in den großen Augustinuszyklen Italiens, wie z. B. in San Gimignano findet sich nichts Verwandtes. Ob sie auf Schriften des Heiligen oder auf Legende zurückgeht, könnte nur eine genauere Kenntnis beider deutlicher machen. Die anderen Darstellungen sind leichter zu erklären. Da sieht man z. B. die bekannte Erzählung, wo ihm die Stimme: »Tolle lege« zuruft. Es folgt seine Taufe, bei der nichts Besonderes zu bemerken ist. Dasselbe gilt von seiner Priesterweihe. Sehr bemerkenswert, besonders liturgisch wertvoll, ist diejenige seiner Bischofsweihe. Gewöhnlich wird da dargestellt, wie dem betreffenden Heiligen die Mitra aufgesetzt wird, was ja auch ein zeremoniell feierliches Bild gibt. Hier wird Augustinus das Evangelienbuch auf den Nacken gelegt. Auch dafür ist mir in der Kunst keine Parallele gegenwärtig.



VALENTIN KRAUS, ENTWURF

Weiterhin sieht man die liebliche Legende mit dem Kind am Meeresstrande, zu der auch nichts Besonderes zu bemerken ist. Sehr beachtenswert ist auch das Bild, wo der Heilige Christus die Füße wäscht, eine Darstellung, die auch als Unikum zu bezeichnen ist.

Bei einer Sterbeszene ist die Hauptfigur so zerstört, daß man nicht mehr sagen kann, ob der Tod der hl. Monika, oder der des hl. Augustinus gemeint ist. Endlich ist die Erscheinung eines Engels bei der hl. Monika zu erwähnen. Da ist besonders vorzüglich die Perspektive des Raumes. Alle



VALENTIN KRAUS, ENTWURF ZU EINEM KRIEGERDENKMAL



VALENTIN KRAUS, ENTWURF ZU EINEM KRIEGERDENKMAL

weiteren sind so zerstört, daß es nicht möglich ist, ein Urteil darüber zu fällen.

An den Fresken steht, daß sie von Joseph Eder 1696 ausgeführt seien. Nun hat dieser aber nach dem Aufsatz von R. Paulus in dem großen Künstlerlexikon von Thieme, Band 10 Seite 340, Ende des 18. Jahrhunderts in Velburg gelebt. Danach hätte er 1795 in Herren-



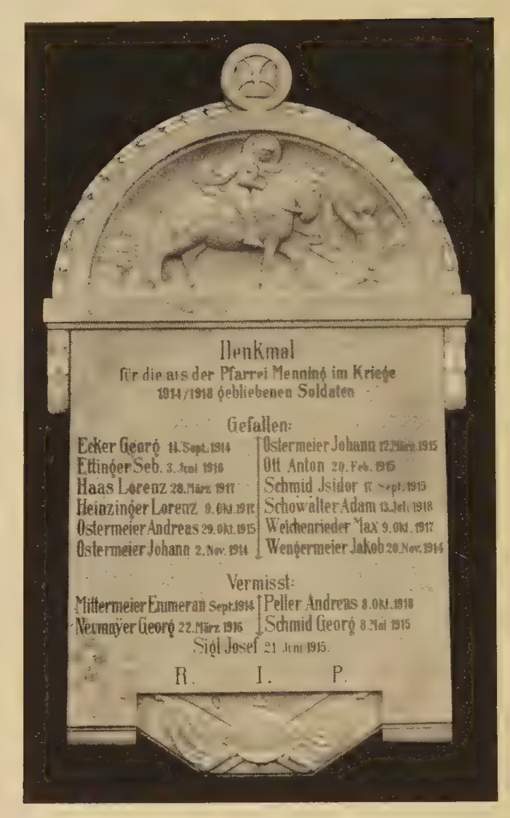
VALENTIN KRAUS, PROJEKT FÜR EINEN KRIEGERFRIEDHOF

Text S. 144



KARL KUOLT, KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL FÜR TEGERNBACH

Text S. 144



MAX ROIDER (REGENSBURG), KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL FÜR MENNING

Text S. 144

chiemsee gearbeitet und es wird ausdrücklich bemerkt, das Datum an den Fresken sei falsch. Mir will hingegen scheinen, daß in so später Zeit kaum ein so hervorragendes Werk entstanden sein könnte. Nach dem Stil der Malerei würde auch das Datum 1696 besser passen. Ferner will es nicht recht einleuchten, daß ein so tief durchdachtes Werk ganz am Schluß der Periode, wo alles schon im Verfall war, entstanden sein könnte. Die Sache verdient also noch eine weitere Untersuchung. Viel wichtiger scheint mir die ikonographische Bedeutung des Zyklus.

Sicher hat dem Künstler ein geistlicher Berater zur Seite gestanden, der in dem Leben, den Legenden und Werken des hl. Augustinus gut und gründlich zu Hause war. Dieser wird ihm das Programm in großen Zügen angegeben haben. Die künstlerische Ausführung ist natürlich Sache Eders gewesen. Und er hat aus den zum Teil schwierigen Aufgaben Gutes geschaffen. Wir haben uns lange Zeit gewöhnt, auf die religiöse Kunst des Barocks und Rokokos mit Verachtung herabzusehen. Das müssen wir uns abgewöhnen. Natürlich berührt es zunächst fremd, heilige Gestalten früherer Zeiten in dem glänzenden höfischen Gewande der damaligen Zeit zu sehen. Aber wenn man darüber hinweggekommen ist, findet man bald die tiefen, echt katholischen Gedanken.

Ganz besonders wird es dann aber erfreuen, wenn man sieht, wie es die Maler verstanden haben, Gedanken aus der Heiligengeschichte, der Kirchengeschichte und besonders der Liturgie zur Darstellung zu bringen. Ähnliches wäre manchem Künstler der Jetztzeit zu wünschen.

Am Schluß des 17. Jahrgangs

danken wir den Abonnenten für ihre Unterstützung unserer heiligernsten Sache und bitten um ferneren Beistand. Für die folgenden Jahrgänge, deren Reichhaltigkeit eher zu- als abnehmen wird, liegt ein überreiches, vortreffliches Material vor. So wird die nächste Nummer in Text und Bildern einen Überblick über die Mosaikkunst bieten und einen jungen Künstler einführen. Auch die Profankunst kann wieder nachdrücklicher beigezogen werden. Die Red.

TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

Im Zusammenhange mit dem in Würzburg stattfindenden Katholikentage wurde daselbst am 14. September eine »Erste Tagung für christliche Kunst« abgehalten. Der geistige Urheber der Veranstaltung, deren Benennung schon andeutet, daß ihr weitere folgen sollen, ist der Dresdener Architekt Witte. Da er durch Krankheit am Erscheinen verhindert war, so gab der an seiner Stelle den Vorsitz führende Dompropst Middeldorf aus Köln in seinen einführenden Worten Aufschluß über Art und Zweck der Veranstaltung. Die Tagung für christliche Kunst ist eine freie Organisation, die bestimmt ist, aus Vertretern der Diözesanbehörden, der christlichen Kunst- und Museumsvereine, sowie aus Persönlichkeiten zu bestehen, deren Interesse auf die Hebung und Förderung der christlichen Kunst gerichtet ist. Die Tagungsversammlungen haben den Zweck, alle diese Elemente zusammenzuführen zu zwangloser Aussprache und zum Austausche von Anregungen über wichtige Fragen der Theorie und Praxis, sowie zur Feststellung der allenthalben in Deutschland geleisteten Arbeit. Bindende Beschlüsse fassen die Tagungen nicht, sondern begnügen sich damit, Wege für sie zu finden und zu weisen. Als hierzu dienlich erscheinen Vorträge, an die sich Besprechungen anknüpfen. Die Leitsätze, die für die Einrichtung dieser Tagungen aufgestellt waren, wurden von der Versammlung einstimmig angenommen. Der vorläufige Arbeitsausschuß besteht aus fünf Personen, deren Zahl sich durch Zuwahl auf elf steigern wird. Die christliche Künstlerschaft soll dabei vertreten sein. Als nächster Versammlungsort waren Köln, Paderborn und Essen vorgeschlagen. Die Entscheidung mußte dem Arbeitsausschuß anheimgestellt werden, da in der Versammlung kein Mehrheitsbeschluß zu erzielen war.

Von Vorträgen gab es bei der Würzburger Tagung fünf im engeren Rahmen der eigentlichen Versammlung. Ein für das Publikum allgemein zugänglicher sechster erfolgte am Abend. Daselbst sprach der Bonner Professor Dr. Reiners über »Probleme moderner christlicher Kunst«. Seine von Lichtbildern begleiteten Ausführungen nahmen entschiedene Stellung zugunsten eines von christlichem Geiste geleiteten Expressionismus.

In der Tagung selbst behandelte als erster Redner der Kunsthistoriker Dr. Waitz das Thema »Die christliche Kunst und die Trennung von Kirche und Staat«. Der Staat, der den Zusammenhang mit der Religion aufgibt, beraubt sich selbst wesentlichster Güter der Kunst und Kultur. Für uns bedeutet die Trennung von Kirche und Staat, daß die Religion zur Privatsache, die Kirche zu einer privaten Gesellschaft wird, die vor dem Gesetze kein höheres Recht hat als jeder beliebige andere Verein. Alle Geldleistungen des Staates für die Kirche hören auf, auch jeder zu Religion und Kirche in Beziehung stehende Unterricht an Schulen irgendwelcher Art, also auch an den Kunstschulen hat ein Ende, die kirchlichen Denkmäler, soweit sie nicht etwa in den Besitz des Staates übergehen, genießen keinen staatlichen Schutz mehr. Für diejenigen Denkmäler aber, die Staatseigentum werden, drängt sich die Gefahr auf, daß infolge unserer schlechten Finanzlage unsere Feinde sich an ihnen zu befriedigen suchen werden. Obendrein hat solcher Besitz für den sozialistischen Staat wenig Wert, dem Arbeiter bleiben sie fremd, sein Interesse wird durch christliche Museen u. dergl. nicht erregt. Und dabei werden die Bestände der Museen sich doch beträchtlich mehren durch Massen solcher Kunstwerke, die man aus Kirchen entführen wird. Solchen Zuständen gegenüber hat die Kirche mehr denn je die Pflicht, den ihr verbliebenen Besitz zu schützen und zu pflegen, um nicht dem Staate Vorwand zu geben, einzugreifen und sie unter Kuratel zu stellen. Einigen Schutz gegen äußerste Mißgriffe geben gewisse Paragraphen der neuen Reichsverfassung (Art. 137, und besonders 138), doch ist ihnen gegenüber die Unsicherheit aller öffentlichen Verhältnisse nicht zu unterschätzen. Auch in der Ablösung der staatlichen Verpflichtungen liegen manche Gefahren. Bei den Kämpfen um ihre Selbständigkeit wird die Kirche sich, soweit künstlerische Fragen in Betracht kommen, nicht nur auf das Alte beschränken können. Gerade auch die lebenden Künstler vermögen ihr kräftig zu helfen. Sie gilt es heranzuziehen. Zwar haben sich viele von der Kirche abgewandt, aber eine große Zahl von ihnen würde, in ihren anderweitigen Hoffnungen getäuscht, gern zurückkehren. Bei der Kirche sind auch in diesen trüben Zeiten immer noch Aufträge zu finden. Und sie muß bereit sein, zur Hebung der Kunst und des guten Geschmackes nach allen Kräften, auch durch rechte Erziehung der Ihrigen, beizutragen. — Die Besprechung bestätigte die Ausführungen des Redners. Berührt wurden dabei auch die Gefahren, die dem beweglichen Kirchenbesitze durch Diebstähle drohen, hauptsächlich infolge der maßlos übertriebenen und aus Parteiinteressen geflissentlich genährten Vorstellungen von dem angeblichen ungeheuren Materialwerte der heiligen Geräte und sogenannten Kirchenschätze. Es wurde angeregt, zur Bekämpfung dieser verhängnisvollen Irrtümer baldigst die Hilfe des Augustinusvereines und anderer maßgebender Stellen in Anspruch zu nehmen.

Den zweiten Vortrag hielt Prof. Dr. Fuchs-Paderborn über »Die Diözesanmuseen«. Der Gedanke, zum Schutze von Resten der künstlerischen Vergangenheit solche Sammlungen zu gründen, reicht bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Ihre Tätigkeit ist seitdem nicht durchweg günstigen Beurteilungen ausgesetzt gewesen. Die Darlegungen des Redners betrafen Notwendigkeit und Zweck der Diözesanmuseen, ihr Sammelziel, endlich ihre Bedeutung und Förderung. Ihre Notwendigkeit ergibt sich daraus, daß viele Gegenstände von künstlerischem und geschichtlichem Werte mit der Zeit für den kirchlichen Dienst nicht mehr taugen. Beliebig verkauft dürfen sie nicht werden, zugrunde gehen sollen sie auch nicht. Dazu kommt, daß gerade an kleineren Orten oft lebhaftes Verlangen nach geistigem Gewinn sich geltend macht. Das alles hat die Gründung solcher Museen gefördert. Allerdings entbehrt man sie noch an vielen Stellen. Nur 12 Diözesen sind im Besitze eines Museums, haben etwas annähernd Ähnliches, 8 fehlen bisher noch ganz. Der Zweck des Museums ist mit der bloßen Erhaltung und Rettung der Gegenstände nicht erschöpft. Sie sollen auch fruchtbar gemacht werden. Das können sie vermöge ihres Wertes für die kunstwissenschaftliche Forschung, sowie der ihnen innewohnenden erziehlichen und vorbildlichen künstlerischen und kunsttechnischen Eigenschaften. Aus dem allen kann erheblichster Nutzen gezogen werden für die Ausbildung der Theologen, für die Volkserziehung und für eine förderliche Anregung der christlichen Künstler und Kunstgewerbler. Der Redner erklärte es (worin wir ihm mit Hinblick auf vielfache anderweitige Erfahrung nicht rückhaltlos zustimmen können) für durchaus wünschenswert, daß sich derlei Künstler gerade in den kleinen Orten niederlassen, um mit der Stätte ihrer Aufträge in persönlicher Fühlung zu sein. — Gesammelt werden sollte alles, was sich zwanglos erreichen läßt und dazu dienen kann, von dem künstlerischen Schaffen in der Diözese ein wirklich vollständiges Bild zu geben. Also außer den größeren Dingen auch die scheinbar geringeren der Hauskunst, Gegenstände der Volksgebräuche. Ferner nicht nur Altes, sondern auch Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Diözesanmuseum würde auch unvollständig

sein ohne eine technische Lehrsammlung, ohne ein, besonders auch neue Zeit umfassendes Archiv, ohne eine Sammlung von Reproduktionen und Gebrauchsgraphiken, ohne eine Studienbibliotkek mit geeignetem Arbeitsraume. Dem Diözesanmuseum läßt sich, wo noch kein anderes vorhanden ist, auch mit Vorteil ein Heimatsmuseum angliedern. — Daß sich manche Diözesanmuseen nicht genügend entwickeln und ihren Aufgaben nicht voll gerecht werden, liegt vor allem zumeist an dem Fehlen einer sachverständigen Leitung. Für diese zu sorgen, ist ein Hauptpunkt. Der Leiter muß ein tüchtiger Verwaltungsbeamter, ein kenntnisreicher Gelehrter sein, er hat außerdem mit Vorträgen und Führungen, als Leiter einer Beratungsstelle usw. so viel zu tun, daß er als vollbeschäftigter Beamter anzustellen ist. Die Kosten für das Museum lassen sich zum Teil durch Eintrittsgelder, sowie mit Beihilfe eines Museumsvereines aufbringen. Wo noch kein Diözesanmuseum existiert, sollte man ungesäumt zur Gründung eines solchen schreiten. — Die Lebhaftigkeit der Besprechung zeugte für das Interesse, das der inhaltreiche Vortrag erweckt hatte. Interessante Beiträge wurden geliefert. So der Nachweis, daß in Pfarrhäusern noch große Mengen, bisweilen höchst wertvoller Altertümer sich aufhalten, die auf die Dauer in Gefahr sind, abhanden zu kommen, wofern sie nicht in die Museen überführt und zu deren willkommener Vervollständigung benutzt werden. Umgekehrt wurde die Frage gestellt, ob man Kunstwerke aus den Museen an ihre alten Stellen zurückbringen solle. Vor zu weitgehender Verwirklichung dieser Idee wurde gewarnt. Von den sonstigen Bemerkungen sei noch der Wunsch nach einer dauernden Ausstellung christlicher Kunst hervorgehoben.

Der dritte Vortrag galt dem Thema: »Der Einfluß der wirtschaftlichen Lage auf die christliche Kunst.« Berichterstatter Erzdiözesanbaumeister H. Renard-Koln. Ausführlich legte er dar, wie sich im Laufe der Zeit der Abstand zwischen religiöser und profaner Kunst immer mehr verwischt, wie die Kunstfertigkeit sich gesteigert, der Geist abgenommen habe. Seit dem Mittelalter bis an die Grenzen der neuen Zeit habe sich die Kunst im Zusammenhange mit der Kirche gehalten. Erst dann trat, mit dem Aufschwunge von Handel und Industrie und der dadurch erzeugten Gewinnsucht ein Überwiegen der Profankunst ein. Zwar hatte infolge der Bevölkerungszunahme auch die kirchliche Kunst eine größere Menge von Aufgaben denn früher. Aber die Massenproduktion züchtete das Spezialistentum, die Schnelligkeit und der stürmische Wettbewerb schadeten der Gediegenheit. Dem Verfalle konnte seitens der künstlerisch nicht genügend geschulten Geistlichen und Kirchenvorstände nicht vorgebeugt werden. Dem auf dem Gebiete der christlichen Kunst arbeitenden Künstler fehlte es nur zu oft an der rechten Vertiefung seines Glaubenslebens, an der Fähigkeit, das Gefühl des Volkes in der rechten Weise zu treffen. Bekenntnisfreudigkeit mangelte so sehr, daß viele sich überhaupt von der Kirche abwandten. So in der Zeit unseres Wohlstandes. Jetzt ist der Zusammenbruch gekommen. Er zwingt zu bescheidenster Lebenshaltung. Mit den geringen Mitteln muß vorsichtig gewirtschaftet werden. Bauwerke und Ausstattungsstücke bedurfen sorgfältigster Aufsicht, damit überflüssige Ausgaben vermieden werden. Statt Kirchen neu zu bauen, muß man sehen, sich, ähnlich unseren sparsamen Vorfahren, mit Erweiterungen, mit Emporeneinbauten und dergleichen zu behelfen, jedenfalls alles aufs einfachste einzurichten. Aber aus dieser Einfachheit vermag bei dem neuen sittlich-religiösen Aufschwunge auch eine neue schlichte und echte christliche Kunst zu entstehen. Grundsatz muß nur bleiben, daß auch die bescheidensten Aufgaben dem wirklichen Künstler übertragen werden, den der Geistliche aufsuchen und heranziehen soll. Fabrikarbeit soll nur dann zugelassen werden, wenn die Entwürfe von Künstlern stammen. Künstler und Händler sollen getrennt bleiben. Die Zukunft der Kunst ist trübe, die Kirche allein vermag Aussichten zu bieten, wofern sie durch die Opferfreudigkeit des katholischen Volkes unterstützt wird. — Bei der Besprechung wurde die Schwierigkeit betont, künstlerischen Nachwuchs zu erhalten.

Den vierten Vortrag hielt P. Vigilantuis Teves O.F.M. aus Essen über »Katholische Bildungsausschüsse und christliche Kunst«. Die Einrichtung des in Essen gegründeten Bildungsausschusses diente dem Redner als Beispiel. Er gab genaue Nachrichten über die Organisation, über die Ziele, über das Arbeitsprogramm. Von den Abteilungen des Ausschusses bestrebt sich die für bildende Kunst, christlich künstlerisches Streben in das Volk zu tragen und widmet sich zu diesem Zwecke einer erfolgreichen Kleinarbeit, will für Aufklärung der Käufer sorgen, durch Ausstellungen, Vorträge, Führungen und dergleichen besonders die Hauskunst heben, die Essener Künstler heranziehen, ihnen Aufträge geben und vermitteln, auch den Tiefstand der Kunstanstalten beseitigen. Sie dürfen Reproduktionen unter Umständen als Massenware herstellen, Originale dagegen müssen allzeit vom Künstler stammen, er liefert den Anstalten Modelle und Vorbilder. Übermodernstes soll ausgeschlossen bleiben, auch nicht einseitig kirchliche Kunst gepflegt werden. Eine Hauptsache ist die Förderung des künstlerischen Geistes durch die des religiösen Gefuhles. Daher der dringende Wunsch nach einer praktischen Künstlerseelsorge. — Zu Erörterungen gab hauptsächlich dieser letzte Punkt Anregung, dem allseitig größte Bedeutung zuerkannt wurde. Über das Problem des Verhältnisses der Kirche zur modernsten Kunst äußerte sich der Vertreter des preußischen Kultusministeriums Geh.-Rat Prof. Dr. Waetzold; auf seine interessanten Ausführungen, die darauf herauskamen, daß zwischen beiden Teilen baldigst Verbindungsfäden angeknüpft werden müssen, wird in der nächsten Tagung genauer eingegangen werden.

Prof. Dr. theol. Neuss-Bonn sprach alsdann über »Erziehung des Theologen zur christlichen Kunst«. Zweierlei kommt in Betracht: der kunstwissenschaftliche Unterricht und die Erziehung zu der Kunstpflege als einer Pflicht der Gegenwart. Die Kunstgeschichte ist unentbehrlich als Hilfswissenschaft für die Liturgik, Dogmatik, Kirchengeschichte usw. Sie lehrt die alten Kunstwerke kennen als lebendige Zeugen des katholischen Geisteslebens. Von der Kunstpflege ist ein höchst wichtiger Teil die Pflege der Denkmäler. Ihre modernen Grundsätze (konservieren, nicht restaurieren — die Denkmäler an ihrem Platz lassen — Stilverschiedenheit nicht scheuen) soll der Theologe sich aneignen, um nicht persönlich zu konservieren, sondern um der Arbeit des Konservators und Künstlers mit Verständnis Vorschub zu leisten. Ein ferneres Erfordernis ist die Ausbildung des künstlerischen Urteils. Jeder Pfarrer kommt in die Lage, Kunstaufträge zu erteilen; für Gott aber ist nur das Beste denkbar. Die Pflege des Kunstunterrichts an den geistlichen Lehranstalten ist im Steigen begriffen. Der Redner gab darüber eine Anzahl interessanter Mitteilungen.

Doering

VON DER UNTERFRÄNKISCHEN KUNSTAUSSTELLUNG ZU WÜRZBURG

Die Stadt Würzburg veranstaltete eine von Mitte Juni bis Ende August dauernde Ausstellung, an der lediglich Künstler unterfränkischer Herkunft und Zugehörigkeit sich beteiligen durften. Die Darbietung umfaßte gegen 850 Werke der Baukunst, Bildnerei, Malerei und

der angewandten Künste. Der Eindruck war im ganzen entschieden günstig, überraschend bezüglich des Umfanges und der Leistungsfähigkeit der gegenwärtigen Kunst Unterfrankens; er hielt auch bei der Prüfung der meisten Einzelheiten stand. Eine frische, recht volksmäßige Kunst bringt sich immer mehr zur Geltung. Kommen auch die Werke expressionistischer Art nicht nach dieser Richtung in Betracht, so war bei den in Würzburg ausgestellten zahlreichen solchen Erzeugnissen nur vereinzelt die Linie des guten Geschmackes und der Vernunft überschritten, bei einer Anzahl von ihnen trat dafür ein Streben nach Verkörperung tiefer Empfindungen und Gedanken hervor, deren transzendentale Art in Unwirklichkeit der Erscheinungen nach Ausdruck rang. Erfreulich war, daß die christliche Kunst in dieser Ausstellung recht ausgiebig zu Worte kam. Am wenigsten leider auf dem Gebiete der angewandten Kunst. — In der Gruppe der Architektur zeigte Prof. F. Fuchsenberger Modelle, Zeichnungen und Photos von Kirchen und Altären. Wie seine Kunst, so steht, bewußt ihrer Aufgabe, und um sie beeifert, Entwicklung im Sinne der Ruhe, der Hoheit der christlichen Ideen zu fördern, auch die von W. Förtsch auf dem festen Boden der Überlieferung. Das bewiesen zwei Entwürfe dieses Künstlers für schlichte Kirchen der Würzburger Gegend. Die Profanarchitektur war vertreten durch Zeichnungen und Abbildungen von Arbeiten Th. von Fischers, O. Leitolfs, W. Marquardts, Fuchsenbergers, F. Saalfranks und anderer. — Von den Bildnereien gedenke ich zunächst einer Kriegergedächtnistafel von Prof. Balth. Schmitt. Zwischen zwei hochrechteckigen Flächen mit den Namen der Gefallenen thront, halblebensgroß, die Mutter Gottes mit dem Kinde. Ein gebrochener Renaissancegiebel bekrönt das Werk, aus dessen heller Färbung das Gold, die Farben und das Weiß der figürlichen Gruppe kräftig und strahlend sich abheben. Der Würzburger Bildhauer Ludwig Sonnleitner brachte unter den zahlreichen Erzeugnissen seiner Kunst auch verhältnismäßig viele religiöse Werke. Sein Schaffen ist fruchtbar, dabei von gesundem Empfinden und von Verständnis für das Wesen der Monumentalität getragen; es wird bei weiterer Abklärung auch sehr bedeutenden Aufgaben gerecht werden. Einstweilen sind gegen Einzelheiten der Zeichnung und Komposition noch gelegentliche Einwendungen zu erheben. Gleichwohl darf anerkannt werden, daß seine zwei Beweinungen Christi (beides kleine Bronzegüsse, einer davon als großes Gipsrelief wiederholt) eindrucksvolle Arbeiten von großer Linie sind. Gleiches darf von einem in Holz geschnitzten Kruzifix (Technik noch nicht frei genug) und mehreren Reliefs gesagt werden. Ausgestellt war auch der an dieser Stelle schon besprochene Herz-Jesu-Altar für Rimpar von V. Kraus. Jetzt in Würzburg wirkte er mit der Überfülle seiner Vergoldungen usw. noch stärker als seinerzeit im Münchener Kunstverein. Das Werk wird lange Zeit brauchen, ehe eine immerhin wünschenswerte natürliche Patinierung eintritt. Zu den erfreulichsten Darbietungen der Ausstellung gehörte eine Gruppe von Arbeiten Heinz Schiestls. Prächtige Volkstümlichkeit ist die Zier seiner Werke. Man sah diesmal mehrere kraftvolle Reliefs mit Szenen aus Leben und Legende von Heiligen, zwei Kreuzwegstationen, von denen besonders eine aus naturfarbenem Holz in Zopfrahmen durch schöne reiche Komposition und Stilerfassung lebhaft ansprach. Zwei kleine Rundwerke (St. Barbara, ganze Figur und St. Dorothea, Büste) zeigten des Künstlers feines Verständnis für das Wesen alter fränkischer Kunst. Hier gleich mit erwähnt sei, daß H. Schiestl auch eine größere Menge von Notgeldscheinen mit ausgestellt hatte, Arbeiten, in deren zeichnerischem Wesen die deutsche Eigenart ihres Urhebers nicht minder klar sich aussprach; begrüßenswert noch besonders, weil durch Dinge solcher Art Anschauung echter Kunst weit verbreitet und das Gefühl für sie unvermerkt erweckt und gefördert wird. — Erwähnung verdienen die zahlreichen Entwürfe und in Bildern gezeigten Ausführungen von Grabmälern. Auch ein »Heldenhain« fehlte nicht, zum Glück nicht im gewohnten heidnischen, sondern im christlichen Sinne entworfen. Wertvoll waren endlich die meist in elfenbeinweißem Porzellan ausgeführten Arbeiten des Plastikers Friedrich Heuler. Er ist Mitglied der »Frankengruppe«, von der noch weiterhin zu reden ist. Seine durchaus moderne Auffassungsart hat durch Studium in Paris, Brüssel und Berlin eine Stilform gefunden, die sich freihält von allen Überspanntheiten, auch im kleinen gesund und großzügig ist und dabei stets vornehme äußere Wirkung übt dank der Klarheit, mit der Schwierigkeiten, z. B. richtige Verteilung der Glanzlichter, erkannt und bewältigt werden. Das gilt u. a. von einem Kruzifixus, einem Weihkessel (mit Kreuzigungsgruppe), einer bronzenen Büste St. Johannis d. T. Der Profanarbeiten Heulers kann ich hier nur im allgemeinen gedenken, um betreffs ihrer gleiche Vorzüge anzuerkennen. — Die von diesem Künstler geübte Zurückhaltung ist nicht allen übrigen Mitgliedern der »Frankengruppe« — durchweg Malern und Graphikern, im ganzen ihrer acht — nachzurühmen. So ist es z. B. durch nichts zu entschuldigen und wird durch die Stilisierung fast noch schlimmer, wenn einer dieser Maler (H. Baumann) den hl Franzikus bei seiner Stigmatisation völlig nackt darstellt. Viele Werke aus dieser expressionistischen Gruppe haben — was ja überhaupt bei dieser Art von Kunsterzeugnissen häufig ist — ungewollt etwas Kunstgewerbliches, das sie zu Vorbildern von Teppichen, Glasmalereien u. dgl. geeignet machen würde. Von der »Frankengruppe« ist neben Heuler am bedeutendsten der Maler Peter Würth. Mittels einiger tüchtigen Landschaften und Bildnisse beweist er, daß ihm die Zeichen- und Maltechnik der naturalistischen Schule durchaus geläufig ist; besonders gut gelingt ihm die Behandlung schwieriger Lichtprobleme. In seinen expressionistischen Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten offenbart er sich als ein Mensch von starker Empfindung und macht — was wenigen gelingt! — in der Tat verständlich, daß er für seine tiefsten Ideen einer unwirklichen zeichnerischen und koloristischen Ausdrucksweise bedarf. Sie ist herb, manchmal ergreifend, im Gesamtbilde des heutigen Expressionismus eine der wirklich beachtenswerten und interessanten Erscheinungen. — Im übrigen bot die Malerei vorwiegend Impressionismus, auch ein paar tüchtige Sachen älteren Stiles, wie z. B. die Schilderungen von H. Sperlich. Vom Bedeutendsten greife ich heraus die Malereien und Zeichnungen von Joh. und Jos. Oppenheimer, A. Kißkalt, H. Dickreiter, A. Kolb, F. Fehr, die dekorativen Arbeiten von O. Rückert. Rudolf Schiestl zeigte eine Anzahl seiner wertvollsten Malereien und Graphiken, M. Schiestl einige ältere Steindrucke, von Gemälden leider nichts. Das Kabinett der drei Brüder Schiestl bildete mit der schlichten, innigen, gesunden Volkstümlichkeit seines Inhaltes einen wertvollsten Teil der Ausstellung. — Das Kunstgewerbe interessierte durch sehr vielseitige Darbietungen. Man sah gediegene Zimmereinrichtungen, Glasmalereien, Spitzen, Batiken, Tapeten, Bucheinbände, Plakate, Schmiedearbeiten und anderes mehr.

Doering

BILDNISAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN

Von Dr. H. SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Eine solche rückschauende Ausstellung betritt man leicht mit Vorurteil. Man macht sich auf tüchtige Zeichnungen gefaßt, die mit künstlerischen Darstellungen verwechselt werden, hat eine Scheu vor dem eigenen Urteil, das in Abhängigkeit von unbekannten Gesichtern geraten kann, und rechnet bestenfalls auf einen inter-

essanten Typus des »soignierten« Edelmanns, etwa im Gedenken an eine naheliegende Überschätzung der Porträtkunst Englands.

Um so schlagender nun die Überraschung! Diese »Alten« konnten nicht bloß abzeichnen oder sich auffallende Physiognomien zunutze machen oder Vornehmheit repräsentieren. Zwar entfalten sie häufig ein bis ins kleinste gewissenhaft verwendetes großes Können; aber zu welcher Kraft des Gesamteindruckes erheben sie sich oft! Zwar müssen wir mit viel Klassik und Biedermeier rechnen; aber wie stark prägt sich das oft aus, und wie selten leidet man unter Pathos! Zwar kehrt auch hier Berliner Nüchternheit wieder; aber wieviel gegenständliche Treue und Feinheit birgt sie!

Das Berlinerische tritt diesmal schon deshalb hervor, weil die Zeitnot wenig Zufuhr von außen gestattete. Nur ein Teil des Ausstellungsplanes und am wenigsten seine historisch-systematische Durchführung war möglich. Immerhin geben die annähernd 400 ausgestellten Werke vielfache Belehrungen über die Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in unsere Tage, samt Jüngstverstorbenen, doch ohne Lebende. Die Ausbeute kam aus dem Eigenbesitze der Akademie, aus dem mancher Staatsanstalten (mit Ausschluß des öffentlich Allbekannten) und vieler Privater, nicht zuletzt aus dem des »Berlinischen Künstlervereins«, des ältesten am Ort (1814), in dessen Schätze die jetzige Auswahl nur einen dürftigen Einblick zu geben scheint.

Unter den ganz oder hauptsächlich berlinischen Malern und Zeichnern, die uns auffallen, führt uns in die älteste Zeit der Porzellanmalerei-Leiter G. Taubert zurück (geb. 1754); neben Miniaturbildnissen erinnert uns sein Versammlungsbild jenes Künstlervereins an Bekanntes von D. Chodowiecki, der diesmal nur unbedeutend vertreten ist. Sodann tritt sehr günstig der anscheinend fast vergessene Akademiedirektor Fr. G. Weitsch mit männlichen Bildnissen, besonders in Pastell, hervor. Auch schon weit zurück liegt die Künstlerfamilie Begas. Ihr Ältester, Karl B. (1794), interessiert durch ein Selbstbildnis und noch mehr durch ein Familienbild, das geradezu ein Triumph der uns doch schon so ferngerückten Biedermeierlieblichkeit ist. Oskar Begas (1828) und ein Malereiporträt des Bildhauers Reinhold B. (1833) treten weniger hervor.

Nun aber die ganz Eigenen: Fr. Krüger (1797), K. Blechen (1798), J. Caspar (1799) und E. Magnus (1799)! Krüger ist quantitativ und qualitativ fast der Beherrscher der Ausstellung, insbesondere durch seine Aquarelle, die (ohne oder mit wenig Deckfarbe) zum Durchgearbeitetsten in Zeichnung und Färbung gehören, das es in irgendeiner Flächentechnik gibt. Zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten von damals werden lebendig; und ein Damenbildnis von 1835 führt so recht in die damaligen Reste von Farbenfreude hinein. Dazu noch vielerlei in Kreide, Tusche usw. Kreidezeichnungen sind alle von Blechen zu sehenden, verhältnismäßig wenigen Bildnisse. Caspar ist gar nur einmal vertreten; wenig öfter Magnus, zumal mit Frauenporträts.

Nach dem im Alter Nächsten, A. Henning (1809), der mehrere seiner Familienglieder (besonders Sohn und Tochter) darstellt, kommen nun ein Großer und ein Mittlerer: A. Menzel und J. Schrader (beide 1815), letzterer mit ein paar Männerbildnissen, ersterer mit mehreren, meist farbigen Zeichnungen; hervorragend ein Selbstbildnis von 1834 in Bleistift. — K. Steffeck (1818), in seinen letzten Jahren Königsberger Akademiedirektor, wohl einer der gewichtigsten Lehrer der Kunst, reiht sich der Krüger-Gruppe an; neben seinem bekannten großen Schadow-Porträt sticht hier u. a. ein Pastellbildnis seiner Mutter hervor.

Ist es nun vielleicht Widerstandslosigkeit gegen Wohlgefälliges, wenn uns von G. Richter (1823) das seine Mutter darstellende Gemälde ein nach den verschiedensten Seiten allererstes Kunstwerk zu sein scheint? Auch L. Knaus (1829) hält heute noch gut stand, hier besonders mit einem Herrenbildnis aus seiner Jugend. Und der Letzte in dieser großen Reihe, Fr. Geselschap (1835), erfreut durch ein Bildhauerporträt weit mehr, als es die Vielbeliebten C. Gussow (1843) und M. Koner (1854) können.

Der zeitlich und stilistisch jüngste unter den hiesigen Berlinern ist G. L. Meyn (1859—1920). Erst er bringt das dickstrichig Pastose herein, das wohl all jenen älteren Malern schroff gegenübersteht. Sonst aber fehlt es nicht an Werken, die man bei Unkenntnis des Ursprungs in die besseren Schichten unserer Zeit heraufrücken möchte. So die des Wetzlarers Fr. Deiker (1792), dessen Gattinbild hervorragt. So auch das Porträt, das Friederike Julie Liszewska (1772, Berliner Akademiemitglied) von ihrem Vater gemalt hat; dieser selbst, G. Fr. R. Liszewski (1725, Berlin-Dessau-Ludwigslust), fällt durch ein Bildnis jener Tochter auf.

Schade um das viele, das als »Unbekannte Künstler« gehen muß! Vielleicht steckt Blechen unmittelbar oder mittelbar hinter manchem davon; und das Bildnis eines Kommerzienrates von 1842 sei noch eigens hervorgehoben.

Von Nichtberlinern erscheinen einige Altbekannte in einer kaum Neues zeigenden Weise. Zwei Böcklinsche Frauenporträts sind schlicht durchgearbeitet, in einer dumpfen Farbengebung, vielleicht einer besonderen Verbindung von Tempera und Öl. Der Österreicher H. Canon ist interessanter als in einem Frauenporträt in dem unvollendeten großen Ganzfigur-Bildnis eines Kardinals. Mit A. Graff (1736—1813) kehren wir wieder zu einem fast überzeitlichen Künstler zurück, freuen uns besonders an seinen Bildnissen des G. E. Lessing und des Ehepaares Chodowiecki. Das Goethe-Bild des Düsseldorfers H. Chr. Kolbe (1772—1836) erfreut durch seine wagemutige Auffassung. Vorübergehender ist J. Hübner (1806—1882); hier kommen gute Frauenporträts, besonders das annähernd nazarenische seiner Schwester. Mehr als Lenbach fesselt K. Fr. Lessing (1808—1880) durch ein Selbstbildnis u. a.

Bedeutungsvoll ist, daß ein gar nicht neuartiger Künstler jetzt vielleicht besser gefällt, als er einem kritischen Blick von dazumal gefallen konnte: L. Passini (1832 bis 1903); unter seinen Aquarellen tritt das den Maler F. Graf Harrach aus dem Jahr 1902 darstellende geradezu überraschend hervor.

Die bis zur Härte ernste Art des A. Rethel (1816 bis 1859) zeigt sich in einem Bildnis seiner Mutter, dessen zugleich breite und fein verarbeitende, zugleich malerisch und geistig tiefgehende, geradezu monumentale Art so stetig erfreut, daß man es schließlich als das bedeutendste Stück der Ausstellung im dauernden Gedächtnis behalten möchte, neben dem selbst jenes Richtersche Mutterbild mit seiner so viel gemütlicheren Art zurücksteht.

Neben dem bekannten G. Schick (1776 oder 79 bis 1812) lernen wir einen jüngeren, berlinischen R. Schick (1840—1887) kennen, u. a. durch ein sehr beachtenswertes Bildnis seiner Mutter. Von C. Sohn (1805—1867) sind Porträts des K. Fr. Lessing und seiner Frau gekommen. Die (Berliner) Bildnisse des K. Stauffer-Bern wiegen wohl nicht schwer. Ein kaum noch bekannter Tischbein, Christian Wilh. T. (1753—1824, Neffe und Schüler des J. J. T. und des J. A. T.), fesselt durch ein weibliches Bildnis.

Die Nazarener gelangen nur nebenbei zur Geltung, aber doch mit einer Seltenheit: mit zwei Bildnissen (besonders dem einer älteren Frau, das jenem Rethelschen etwas bewegter nahekommt), von dem frühvollendeten J. M. Niederée (1830—1853). Eine schlichte Zeichnung des

J. Fr. Overbeck (1789—1869) stellt den Bildhauerssohn W. v. Schadow dar. Dieser, der wirkungsvolle Düsseldorfer Direktor (1789—1862), zeichnet in einer bereits jenem Overbeck ähnlichen Weise einen männlichen Verwandten und hat mit den Bildnissen zweier Mädchen G. u. C. v. Humboldt zu dem Besten der Ausstellung beigetragen; ein die nazarenische Art weicher vorwegnehmendes frischestes Leben! Jene Familie gibt hier überhaupt in günstiger Weise zu tun: neben einem lebensgroßen Gesamtfigurenbild des A. v. Humboldt im gelehrten Heim von Schrader entfaltet der ältere Schick, der Klassizist, seine Kunst an drei Frauen der Familie, ähnlich jenem Schadow, doch noch etwas weiter von Nazarenertum entfernt. — Daß an »entzückenden« Kinderbildnissen kein Mangel ist, sei nur noch mit Hinweis auf Entsprechendes von dem Berliner W. Amberg (1822 bis 1899) und besonders von D. Chodowiecki (1726 bis 1801) betont.

Das Minderwertige, das sich noch findet, läßt sich unschwer nach Typen unterscheiden. Vor allem fehlt nicht das gekünstelte Repräsentationsbild mit dem Hauptbeispiel J. Schoppe (1795—1868): »Die letzten Augenblicke Friedrich Wilhelms III.«. Dem Kitsch nähert sich ein Frauenbildnis von Fr. X. Winterhalter (1806 bis 1873). — Schade, daß die Graphik engeren Sinnes fast ganz fehlt!

Ehe wir zur Plastik gehen, fällt uns auf, daß häufig Bildhauer und andere Künstler von Malern porträtiert sind. Besonders tut es ihnen Schinkel an. Caspar hat eine Zeichnung von W. Hensel (1794—1861) gestochen; das nicht öffentlich erschienene Blatt enthält Korrekturen von dem Dargestellten selbst. Die farbigen Zeichnungen, in denen Krüger den (alten) Schinkel und den Beuth darstellt, sind Meisterarbeit.

Auch in der Plastik hat Schinkel seine Darstellung gefunden, und zwar durch den darin öffentlich bewährten Fr. Drake (1805—1882), der zugleich den Rauch und die beiden Humboldt in hervorragender Weise wiedergibt, wie er andererseits selbst von seinem Schüler C. Ph. Fr. Keil (1838—1889) porträtiert ist.

Im übrigen leidet hier die Bildhauerei darunter, daß ihre Schöpfungen einander wenigstens für unseren Blick sehr ähnlich sehen; und manche Tüchtige wie z. B. K. Cauer (1828—1885) scheinen nicht mit Bestem vertreten zu sein. Der älteste, der uns auffiel, ist der aus Antwerpen usw. nach Berlin gekommene J. P. A. Tassaert (1729—1788); seine Marmorbüste des M. Mendelssohn ist eine feine und große Charakterisierung. J. G. Schadow (1764—1850) zeigt sich mannigfach: geringer in seinen Frauenporträts, größer in seinen Bildnissen von Ministern und anderen Männern jener Zeit, einschließlich eines überragenden Goethe, sowie in einer getönten Gipsbüste des Fr. Nicolai. Seine Bronzebüste des S. Veit ist in einer so modernen Weise vereinfacht, daß sie neben die Mädchenbüste von 1907 des J. Taschner (1871—1913) treten kann; seine Zeichnungen zeigen jenen echten Berliner Realisten erst recht groß, besonders in der den Prediger Langhans wiedergebenden von 1803; aber seine Wischerzeichnung eines Unbekannten von 1828 und seine Bleistiftzeichnung des Archäologen A. Hirt mit ihren wenigen kleinen Strichelchen nehmen manche spätere Kunstart vorweg.

Über L. Wichmann (1784—1859) und seine Marmorbüste des Geologen L. v. Buch gelangen wir zu zweien, die einander wenigstens hier sehr nahestehen: Fr. Tieck (1776—1851) und Chr. D. Rauch (1777 bis 1857). Über Schadows Scherz, sein Ruhm sei in Rauch aufgegangen, lassen sich da manche Betrachtungen anstellen. Wie weit ist es von seiner einfachen Gegenständlichkeit bis zu dem, heute doch schon wieder fremdartigen Pathos der Blücher-Statuen des Rauch! Von diesem erfreuen weit mehr eigentliche Porträts wie die bronzierte Eisenbüste des dritten Friedrich Wilhelm, wohl die beste der hier zahlreichen Darstellungen jenes auch für Bildniswerk infinitivischen Königs. Mehrere Rauchsche Marmorbüsten damaliger Größen (A. v. Humboldt u. a.) und eine Bronzebüste des Beuth lassen sich leicht etwa mit Marmorbüsten (Schinkel u. a.) des Tieck verwechseln, von dem übrigens eine Jugendarbeit noch eigens erwähnt sei: das Bronzerelief der R. Varnhagen. — E. Rietschel (1804—1861) fehlt als Plastiker, interessiert aber in einem bleigezeichneten gegenseitigen Selbstporträt von ihm und von dem Kupferstecher J. Thaeter (1804—1870).

An die Verwendung des als Biskuit bezeichneten ungebrannten Porzellanes denkt man heute kaum sehr freudig zurück. Und doch hat C. Fr. Riese (1759—1834) in diesem Material einen Friedrich d. G. gegeben, der wohl kräftiger ist als z. B. die Marmorbüste desselben von einem Unbekannten.

Endlich viele Medaillonporträts in Eisen und in Gips von L. Posch (1750—1831, einem Tiroler, der zuletzt in Berlin Bildnismodelleur für die Münze usw. war), sowie zwei solche in Eisen und in Wachs von Unbekannten; alle in der scharf plastischen Weise, die noch weit entfernt ist von der mehr malerischen Weichheit moderner Medaillenkunst.

BERLINER KUNSTBRIEF
»PROMETHEUS« VON HUGO VOGEL

Auf die alten und immer wieder wünschenswerten Beziehungen zwischen Medizin und Kunst hinzuweisen, ist berechtigt und lehrreich. Das tat auch, mit beachtenswertem Material, der Vorstand der I. Medizinischen Klinik in Berlin, W. His, als am 24. April 1920 in seinem Hörsaal eines der größten Wandgemälde eingeweiht wurde, die es an einer solchen Stelle (und an einer solchen in Berlin sonst wohl überhaupt noch nicht) gibt.

Der Künstler, Prof. H. Vogel, bisher durch umfangreiche Wandmalereien in Berlin, Hamburg, Merseburg, sowie durch auffallende Großbilder in Repräsentationssälen von Ausstellungen auf eine viel Ansichtsverschiedenheiten veranlassende Weise bekannt, hatte durch ein an mehreren Orten zu sehendes Gemälde vom Prometheus, der den Menschen das himmlische Feuer bringt, den Wunsch erweckt, daß jene Klinik es besitze. Wegen unpassender Größenverhältnisse entschloß sich der Künstler (nunmehr Ehrendoktor der Berliner Medizinischen Fakultät), es als unmittelbares Wandbild neu zu schaffen, und brachte es dort nun an einer fast unzerschnittenen Wand an, 14 Meter breit, 7 Meter hoch.

Die Farben sind Gerhardtsches Kasein. Damit hatte der Künstler bei seinen Wandbildern im Hamburger und im Berliner Rathaus günstige Erfahrungen gemacht. Die Technik dieses Bindemittels, das als eines der ältesten bekannt sei, handhabe sich sehr angenehm, wenn man sich erst daran gewöhnt habe. Je öfter man die Fläche übergehe, um so schöner, samtartiger werde sie. Die Leuchtkraft sei sehr bedeutend; nur dürfe die Fläche nicht zu stark der direkten Sonne ausgesetzt werden. Will man später die Farben tiefer haben, so könne man sie noch fixieren; sonst sei dies nicht nötig. Nach Jahren versteinern die Farben vollkommen, obwohl zu ihnen nur Wasser genommen wird.

Inmitten eines gut stilisierten Felsgebirges, auf einem Vorsprung, steht Prometheus, mit einem lohenden Baum ausholend zum Wurf gegen die Menschen, die mit ihren vielfachen Bedrängnissen ihm nahen. Ihre und seine Bewegungen sind von gewaltiger Kraft; die vorwiegend grauliche und gelbliche, mit wenigen kalten Tönen ergänzte Färbung setzt sich auf eine harmonische Weise

in dem schlichten Grau und Weiß des Saales fort; die Gesichtsausdrücke gehen von Innigkeit bis zur Wucht. Mit all dem ist der Künstler über die an ihm bekannte, zum Teil äußerlich effektreiche Art zu einer Höhe hinausgeschritten, die sowohl alte wie auch neue Ansprüche befriedigen kann.

Weniger aussichtsreich ist die Frage nach einer Hauptsache: nach dem Ausdruck des Verhältnisses zwischen Prometheus und den Hilfesuchenden. Daß wir uns jenen als den freundlichen Helfer vorstellen sollen, wird nicht recht anschaulich; sollte er als der böse Schleuderer von Unheil gedacht sein, so müßte man es gleichfalls hinnehmen; die etwaige Lösung des Rätsels aber, daß beides im Prometheus vereint gedacht werden solle, würde nicht klar genug sein; und diese beiden Fälle könnten kaum der Absicht der Besteller entsprechen. Man kommt nicht leicht um den Gedanken herum, daß die für diese Absicht gewählte heidnische Mythologie überhaupt zur eindeutigen künstlerischen Lösung eines solchen Problemes von einem übermenschlich-menschlichen Segen nicht zureiche, im Gegensatze dazu, daß die Wahl eines christlichen Motives — gerade auch an jener Stelle einer unheidnischen Hilfe für die Schwachen — eher zu einer restlos überzeugenden künstlerischen Lösung führen würde.

Berlin-Halensee Dr. H. Schmidkunz

»NAMENLOSE AUSSTELLUNG« IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Der Münchener Kunstverein veranstaltete im Juli eine Ausstellung von Gemälden und einigen Zeichnungen, deren Urheber bisher unbekannt sind. Der Gedanke hatte lebhaften Anklang gefunden, so daß alle Säle gefüllt waren, und die Zahl der ausgestellten Werke sich auf über 200 belief. Leider dauerte die Sache nur kurze Zeit, wodurch genauere Nachforschung, auf die es doch eigentlich ankam, nicht ausreichend zur Entfaltung kommen konnte. Die Mehrzahl der zur Schau gestellten Werke wies hohen Kunstwert auf. Als Entstehungsort kam für den weitaus größten Teil München in Betracht, bzw. sind sie von Künstlern der Münchener Schule auswärts, besonders in Italien angefertigt worden. Der Entstehungszeit nach gehörten die meisten dem 19., verschiedene dem 20. Jahrhundert an, doch gab es auch ein paar Stücke aus dem 18. und 17. Jahrhundert, ja einige, betreffs ihrer Echtheit freilich nicht recht einleuchtende sogar aus gotischer Zeit. Großzügig bot sich, wenngleich bei weitem nicht ein lückenloses Bild, so doch immerhin eine Reihe sehr interessanter und wertvoller Proben aus dem Schaffen der Münchener Malerei in wichtigsten ihrer Perioden. Es gehört zu den feinsten Genüssen, diese Erzeugnisse aus der Frühzeit des 19. Jahrhunderts auf sich wirken zu lassen, die Gediegenheit ihrer Technik zu beobachten, der Vornehmheit und stillen Größe des in ihnen sich aussprechenden Denkens und Empfindens nachzusinnen, und beides einander angemessen, in schönem Gleichmaße vereinigt und verbunden zu sehen. Das Bild der Erscheinung gilt dem Künstler nicht als äußerliche Nachahmung, sondern als Gefäß des in ihr waltenden, wirkenden Geistes, seiner würdig in natürlicher Übereinstimmung, sinnlich faßbarer Ausdruck seines inneren Wertes. Vernunft- und gefühlsmäßige Erfüllung dessen, was sich heute Expressionismus nennt, aber unbekannt mit seinen logischen Fehlern, daher das schöne Genüge, das die Kunstwerke jener Jahrzehnte schaffen: die Landschaften in ihrer edlen Stilisierung, durchweht vom Hauche der Dichtung jener Zeit, wie vom Ahnen höherer Vollkommenheit, und dabei doch mit klarem Blicke, mit heißem Empfinden erfaßt, der Natur nachgeschaffen in Ehrfurcht und Bewunderung, nicht ihr entrissen; — die Bildnisse, aus denen uns Menschen anschauen voll ruh'ger Bewußtheit, nicht mehr noch weniger als sie waren, erhoben über Kleinlichkeit und Zufälle des Alltages, nicht mit äußerlicher Absichtlichkeit verschönert, aber abgeklärt zu Bildern edler, allgemeiner Menschlichkeit. Die Werke, die vor jener Glanzzeit geschaffen waren, standen nicht durchweg auf gleicher Stufe. Nur im Rahmen dieser Ausstellung betrachtet, boten die ältesten Stücke kein wesentliches Interesse. Auch die des 18. Jahrhunderts waren zumeist nur ziemlich schwachwertig. Die neueren waren zum großen Teile recht tüchtige Erzeugnisse der Piloty- und Diezschule, des Impressionismus. Bildnisse, Innenraumstudien, Landschaften, Tierbilder und mancherlei anderes, interessant wesentlich vom technischen Standpunkte. Und die Namen der Künstler? Sie waren nicht »verhaßt«, sondern sehr erwünscht. Man hat die Besucher aufgefordert, der Ausstellungsleitung ihre Vermutungen kundzugeben. Das mag denn manchen Erfolg bringen, vielleicht auch manche Frage noch mehr verwirren. Über bekannteste und ausgeprägteste Persönlichkeiten wird man sich ohne große Schwierigkeiten einigen können. Man wird Rottmann, Schnorr, den älteren Schleich, Albrecht, Adam d. Ä., Kobell, R. S. Zimmermann, Hofner, Wenglein, vielleicht H. von Marées und andere herausfinden, die ihre Art klar genug kundgeben. Bleibt wegen minder Bedeutender Zweifel, so läßt sich's hinnehmen. Auf alle Fälle trägt die Ausstellung zur Bereicherung der Kunstgeschichte bei. Es wäre lebhaft zu wünschen, daß die Hauptbilder, ehe sie in die Verborgenheit des Privatbesitzes zurückgehen, abgebildet, am liebsten in einem zusammenfassenden Werke festgehalten und veröffentlicht würden.

Doering

WETTBEWERB GÖSSWEINSTEIN

Zu dem in Nr. 7/8, S. 48 des Beiblattes ausgeschriebenen Wettbewerb für die Deckenbemalung der kath. Kirche in Gößweinstein wird mitgeteilt, daß die Frist für die Einreichung der Entwürfe (15. Okt.) um 3 Monate, also bis zum 15. Januar 1921 wegen verspäteter Anmeldungen um die Unterlagen mit ministerieller Genehmigung verschoben wurde.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bayer. Landesgewerbeanstalt Nürnberg. König-Ludwigs-Preisstiftung 1920. Zum Wettbewerb für Entwurf und Ausführung einer Monstranz sind eingelaufen 1 Ausführung und 28 Entwürfe. Einen Preis von 300 Mark erhielt ein Entwurf von Architekt M. Simon in München.

Eine Kopie des Augsburger Kreuzweges von Januarius Zick, der im vorigen Jahrgang, S. 157 ff., veröffentlicht wurde, befindet sich aus der Hand von Professor Dörner in der Universitätsfrauenklinik zu München, Maistraße 11.

Fräulein Paula Kampers, eine talentvolle Schülerin von Professor Wadere, stellte bei der Gesellschaft für christliche Kunst eine in Terrakotta hergestellte Figur der schmerzhaften Mutter Gottes aus. Das etwas über $^1/_2$ m hohe Werk war bemerkenswert durch den darin sich aussprechenden Ernst der Empfindung, durch Schlichtheit und Klarheit der Stilisierung, durch Strenge der Zeichnung und durch künstlerische Selbständigkeit, die sich trotz absichtlichen Festhaltens an der volkstümlichen Tradition fühlbar machte.

Kunstgewerbe-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. — Den Mittelpunkt der jüngsten Ausstellung des obgenannten Museums bildet der Kunstgewerbler par excellence Richard Teschner, dessen außerordentliches Talent die kunstgewerblichen Bestrebungen unserer Zeit wie in einen Brennpunkt zusammenfaßt. Seine Kleinplastik zeigt eine bis zur Vollendung gesteigerte Handhabung aller kunstgewerblichen Verfahren in der Behandlung von Stein, Holz und Metall unter Zuhilfenahme von Gold und Edelsteinen. Neben Teschner sind noch besonders bemerkenswert die Vitrine der unter Professor Josef Hoffmanns künstlerischen Leitung stehenden Wiener Werkstätte, die auf allen Gebieten des Kunstgewerbes viel Schönes leistet, aber durch ihren eigenartigen Stil, der oft zu prägnant zur Durchführung gelangt, nicht jedermann zusagt. In dieser Ausstellung finden sich auch recht gute Arbeiten von Schülern der Werkstätte bzw. Kunstgewerbeschule. Überraschend, aber durchweg interessant sind die durch Regierungsrat Larisch eingeführten »handschriftlichen« Bücher, ein Unikum, das in Wien bis jetzt nicht zu sehen war. Jedenfalls ist die Kunstgewerbe-Ausstellung im Österreichischen Museum eine der erfreulichsten der jüngst vergangenen Zeit.

Richard Riedl

Der Genius im Kinde. Unter diesem Titel bereitet die Städtische Kunsthalle Mannheim und der ihr angegliederte »Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst« eine umfangreiche Ausstellung vor, die das Verhältnis von Kind und Kunst behandeln soll. Der Ausstellungsplan faßt vorläufig drei Hauptteile ins Auge. Der erste Teil ist dem Kinde als Künstler gewidmet. Er zeigt sowohl künstlerische Arbeiten heute bereits Erwachsener, die es zu bedeutenden Künstlern gebracht haben, als solcher, in denen die künstlerische Anlage später erlosch. Er zeigt ferner eine große Auswahl von Arbeiten heute im Kindheitsalter stehender Menschen, wobei möglichst viele Individualitäten von frühesten Jahren an über längere Zeiträume der Kindheit hinaus verfolgt werden sollen. Mannigfaches, für Psychologie und Pädagogik, sowie allgemeine Kunsterkenntnis richtiges Beobachtungsmaterial soll hier unter verschiedensten Gesichtspunkten zusammengestellt und eventuell später zu wissenschaftlichen Einzeldarstellungen verarbeitet werden.

Der zweite Teil der Ausstellung gilt der Kunst in der unmittelbaren Lebensumgebung des Kindes, also vor allem in Haus und Schule. Hier soll ein gewähltes Material an künstlerisch einwandfreien, d. h. zum eigenen künstlerischen Mitgestalten anregenden Bilderbüchern, Anschauungsvorlagen, Spielzeugen usw. vorgeführt werden, die sich zum Gesamtbild einer vorbildlichen »Kinderstube« und »Schulklasse« zusammenschließen.

Der letzte Teil der Ausstellung gilt dem schwierigen und verzweigten Problem der künstlerischen Erziehung des Kindes, also vor allem des Zeichen- und Modellierunterrichts.

Die Ausstellung kann nur zustande kommen bei tätiger und beratender Mithilfe aller für die verschiedenen Gebiete in Frage kommenden Kreise, vor allem also der Künstler, soweit sie Arbeiten aus der Kinderzeit bewahrt haben, sodann überhaupt aller Eltern und Erzieher künstlerisch irgendwie begabter Kinder, endlich aller um die Kunsterziehung unserer Jugend bemühten Lehrer und Erzieher. Alle werden um Überlassung ihres Materials, auch um Erstattung von Anregungen und Vorschlägen freundlichst ersucht.

BÜCHERSCHAU

VII. Jahresbericht des Museumsvereins des Bistums Paderborn über die Vereinsjahre 1918 und 1919. — Paderborn, Bonifatiusdruckerei.

Der diesmalige Bericht ist dem Hochw. Herrn Erzbischof Dr. Karl-Joseph Schulte, vorm. Bischof von Paderborn, als dem hochsinnigen Schutzherrn und Förderer aller kirchlichen Kunst, dem Gründer des Diözesanmuseums und des Museumsvereins des Bistums Paderborn gewidmet. Der Inhalt zeigt vorbildlich, wie derartige Vereinsschriften gehalten werden können, um die Interessen eines engeren Kreises mit jenen der objektiven Kunst zu vereinbaren. Die Kenntnis der älteren Kunst der Heimat wird gestützt und vertieft, Fragen der neuzeitlichen Kunst werden berührt und in die rechten Bahnen geleitet, Anregungen mancherlei Art werden geboten, gewiß nicht ohne gute Frucht zu bringen. Dem Text ist eine größere Zahl Abbildungen beigefügt, darunter Kriegerdenkmäler von Matern, einfache Steingrabmäler, schöne Pfarr- und Vereinssiegel von Philipp Schumacher und einige von J. Hagen und J. Dominicus.

S. St.

Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria-Laach von P. Adalbert Schippers O.S.B. 73 Seiten mit zahlreichen Illustrationen. Druck und Verlag von Georg Reimer. Berlin 1917.

Die interessante Schrift ist in fünf Abschnitte gegliedert. Sie sucht in die noch immer dunkle Baugeschichte der Kirche am See Licht zu bringen. Die ersten drei Abschnitte behandeln speziell die Baugeschichte und bringen neue Momente in dieselbe. Der Verfasser kommt dabei zu einer neuen Gruppierung der Daten der Baugeschichte, die nach ihrer Begründung für die zukünftige wissenschaftliche Bearbeitung der Kirche maßgebend werden dürfte. Der vierte und fünfte Teil untersucht das Gewölbesystem von Laach. Dabei stellt sich der Verfasser auf den seither von ihm vertretenen Standpunkt, der früher auch von Dehio eingenommen wurde, daß der Bau von Anfang an auf Gewölbe geplant war. Diese Ansicht wird von anderen nicht geteilt und Dr. Hupperts hat die gegenteilige Ansicht in einer Schrift: »Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden« ausführlich vertreten. Gegen die dort angeführten Gründe nimmt P. Schippers Stellung und trägt sehr klar alle Momente zusammen, die der Abteikirche eine dominierende Stellung unter den Erstlingen der gewölbten romanischen Anlagen geben. Sehr wertvoll sind die hieran sich anschließenden Betrachtungen über den Ursprung des Laacher Gewölbesystems, aus denen hervorgeht, daß man es als eine selbständige neue Arbeit des Meisters ansprechen muß. Der sechste Teil ist dem Westbau gewidmet und bietet eine schöne Zusammenstellung der Westwerke romanischer Anlagen im Vergleiche mit der Laacher Kirche.

Die schwierige Materie ist mit Geschick verarbeitet. Die Einzelheiten sind wohl begründet und die Schlußfolgerungen einleuchtend. Wenn auch die Schrift sehr schöne und klärende Momente bietet, so dürfte mit ihr der Streit um Laach schwerlich beendet sein. Dem Beurteiler der Schrift will scheinen, als könne eine noch genauere Behandlung der bautechnischen Seite auch für die Laacher Abteikirche noch mancherlei klärende Gesichtspunkte zutage fördern, wie das die Erfahrung bei anderen romanischen Bauten erwiesen hat. Diese Seite der kunstgeschichtlichen Forschung verdiente überhaupt eine allgemeinere Berücksichtigung und Förderung, weil mit den bautechnischen Feststellungen Tatsachen in die Erörterung gezogen werden, die geeignet sind, den allgemeinen kunstwissenschaftlichen Untersuchungen feste Richtung zu geben und manchen Irrtum auszuschalten.

Die in der verdienstlichen Schrift behandelten Fragen sind so mannigfaltig und schwierig, daß ihre eingehende Bewertung der Besprechung einen Umfang geben würde, für den der Raum nicht zur Verfügung steht.

Wen die Geschichte unserer romanischen Bauten und vor allem die Laacher Abtei interessiert, wird in der vorliegenden Schrift vieles finden, was ihn bei seinem Studium fördern kann. Dr. Ing. Grein, Regierungsbaumeister

Die Schönheit des menschlichen Antlitzes in der christlichen Kunst von Walter Rothes. Mit 165 Abbildungen. Köln a. Rh. Verlag und Druck von J. P. Bachem. Broschiert 7 Mark, gebunden 8 Mark.

Der Verfasser der im gleichen Verlag erschienenen Bücher über die »Madonna« bezw. über »Christus in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte« stellte sich eine große Aufgabe, die er mit großem Fleiß, das Material von der ältesten christlichen Kunst bis auf unsere Tage durchdringend, löste. An Hand reicher Abbildungen beantwortet Rothes die Fragen, wie die bildende Kunst ihre vorzüglichste Aufgabe, die Schönheit zu verklären, bewältigte, wie sie fähig ward, höchste himmlische Wesen, edelste heilige Menschen in würdiger Weise mit dem Pinsel und dem Meißel zu feiern und wenigstens einen Abglanz ihrer Vollkommenheit, ihrer hohen Tugend durch die vorgestellte irdische Hülle hindurch leuchten zu lassen. Dem Verfasser kam es selbstversändlich weniger darauf an, Entwicklungen des Typus kunsthistorisch und kunstkritisch aufzuzeichnen, als diejenigen Perioden, Leistungen und Beispiele zu kennzeichnen, die dem erhabenen Ideal verhältnismäßig am nächsten kamen, wobei er auf die großen grundlegenden Zusammenhänge gebührende Rücksicht nahm. Bei der Erfüllung eines solchen Programms stellte es sich von selbst heraus, daß die Völker, deren Kunstziel formale Schönheit war, die südlichen, reicheren Stoff lieferten als diejenigen, denen Wesensausdruck und Naturwahrheit in der Kunstgestalung wichtiger erschienen, die nördlichen. Die Ausführungen gliedern sich übersichtlich nach den Lebensaltern: Das Kind, Jungfrau und Frau bezw. Jünglings- und reife Mannesjahre und das Greisenalter. Sie beginnen mit dem hohen Liede auf den Liebreiz des Kindes, dem Guido von Siena in dem Gesichtchen seines Jesuskindleins auf dem großen Madonnenbilde von 1221 im Rathaus zu Siena erstmals in der bildenden Kunst Leben aufdrückte im Gegensatz zu den frühmittelalterlichen Darstellungen, auf denen uns aus dem Kopf des Zwergmenschen, der das Christkind vortäuschen soll, ein völlig lebloses, gleichsam versteinertes Antlitz entgegentritt. Der erste Preis als Maler heiliger und göttlicher Kinder aller Völker und Zeiten wird Murillo zuerkannt.

Das vom Kirchenvater Epiphanius im vierten Jahrhundert aufgezeichnete Ideal der Jungfrau Maria war nicht an den weiblichen Schönheitstypen der Antike vorübergegangen ohne hier und dort Spuren aufzunehmen oder an solche anzuknüpfen, wie die altchristlichen byzantinischen Marienbilder die unvergleichliche Würde der Gottesmutter in altorientalischer Weise betonen. Den ersten Sieg des hellenistischen Schönheitsprinzips über das Unnahbare und Unbewegliche hieratischer Feierlichkeit bedeutete in der christlichen Kunst die Madonna des Guido von Siena im Rathaus seiner Vaterstadt von 1221. Raffael gelang es dann, Anmut, Natürlichkeit und tiefes Gefühl zu wundervollem körperlichem und seelischem Ebenmaß zu einen und die gerade für die Gestaltung weibliche Schönheit so fügsamen sienesisch-umbrischen Stilemente völlig harmonisch abzustimmen, kurz in der Darstellung höchsten, edelsten und schönsten Menschentums dem Himmlischen nahezukommen. Die altniederländischen Schulen beherrschte demgegenüber ein noch ausgesprochenerer und ausschließlicherer Realismus als die deutschen Kunstschulen. Spanien blieb auch hier das Land der Anmut, der holden Grazie.

In der Darstellung des Jünglings- und Mannesbildes war es Fra Giovanni Angelico da Fiesole, für den die Verinnerlichung des Gesichtslebens die künstlerische Hauptaufgabe seines Lebens bedeutete und der es in der typischen Beseelung zu einer hohen Vollkommenheit brachte. Bei Michelangelo, den in kräftiger Darstellung von Körperlichkeit unerreichten Meister, drückt ausgesprochene geistige Bewußtheit den Köpfen den allein wirksamen Stempel auf. Zweifellos ist, daß die Künstler im Norden von Anfang an viel selbstverständlicher auf sprechenden innerlichen Ausdruck ihrer männlichen Heiligen Wert legten. Den Heiligentypen einer ganzen Reihe moderner deutscher Künstler eignet im Gegensatz zu solchen anderer Nationen das Bestreben, neben der Demut auch die Kraft, ein heroisches Motiv, zu betonen.

Den Typus der greisen Frau für die Zwecke der christlichen Kunst zu verwerten, bot sich nur selten (hl. Anna und Elisabeth) Gelegenheit, die reich ist in der Darstellung heiliger Männer, die am passendsten im Greisenalter verewigt werden wollen, von Gottvater selbst angefangen. Die italienische Kunst der Frührenaissance schuf zuerst schwungvolle Greisenköpfe von hohem Ebenmaß der Form, während bei nordischen Darstellungen die menschlichen Schwächen hohen Alters in der Regel schonungsloser aufgedeckt wurden als bei den südlichen. Von den Spaniern schuf El Greco gar zitterige Greise, in denen aber bei aller zunehmenden Gebrechlichkeit das Lebenslicht noch feurig glüht.

Wir haben durch eine kurze Skizzierung von Rothes' Werk versucht, auf dessen Bedeutung sowohl für Künstler als Kunstwissenschaftler hinzuweisen, da es geeignet ist, eine große Lücke in der Kunstliteratur auszufüllen.

W. Zils

DER KRUZIFIXUS VON VELASQUEZ

Eine erhabene Ruhe, eine ehrfurchtgebietende Größe weht aus dem Kruzifixbilde, das Velasquez, der aus innerem Adel vornehm zurückhaltende und doch so seelenvolle spanische Meister (1599—1660), gegen Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts schuf. Wahrscheinlich war dieses als Malerei wie als Andachtsbild gleich bewunderungswürdige Werk für das Madrider Kloster S. Placido bestellt, wo es bis 1808 seinem heiligen Zwecke diente, während es jetzt in der Sammlung des Prado hängt. Der freiwillige Opfertod und die Gottmenschlichkeit des Heilandes finden hier ihre wunderbare Verkörperung und unermeßlich ist das Leid, das Seelenleid, das sich in diesem von einem mitleidigen Schattenschleier überdeckten Antlitz ausdrückt. (Abb. s. farbige Sonderbeilage.)

DER PIONIER

Diese Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk erscheinen wie »Die christliche Kunst« im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. — Sie haben das gleiche Format wie die größere Schwesterzeitschrift, zu der sie namentlich nach der kunstgewerblichen Seite hin eine Ergänzung bilden; auch stehen sie unter der gleichen Redaktion. Zahlreiche Illustrationen zumeist nach zeitgenössischen Kunstwerken schmücken die Hefte.

»Der Pionier« trat am 1. Oktober in den XIII. Jahrgang. Die 1. Nummer desselben enthält einen Aufsatz über den schönen Hochaltar der St. Jakobspfarrkirche in Köln von Heinrich Renard und Jos. Moest mit 3 vorzüglichen Abbildungen; ferner einen Artikel des Herausgebers S. Staudhamer: »Wo brauchen wir die christliche Kunst?« Besonders aber sei verwiesen auf die im XIII. Jahrgang erscheinende Artikelserie: »Der christliche Altar.« — Noch sei auf die 8 Abbildungen von Kriegerdenkmälern in dieser Nummer aufmerksam gemacht.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

17. ORDENTLICHE MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Am 19. Oktober fand nach längerer, durch Krieg und Revolution verursachter Unterbrechung zum ersten Male wieder eine Versammlung der Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst statt. Der am 18. vorausgehende Begrüßungsabend verlief in dem festlich geschmückten Saale des Münchener Kunstgewerbevereins in harmonischer Weise. Der Chor der Kirche von München-Neuhausen verschönerte die Veranstaltung durch Vortrag ernster und heiterer Gesänge. Die einleitende Ansprache hielt der II. Vorsitzende der Gesellschaft, Professor Georg Busch. Er gab dem Dank Ausdruck für das der Gesellschaft entgegengebrachte Interesse, gedachte der auswärtigen Mitglieder und besonders auch der Frauen, die sich auf ihre Art während der vergangenen schweren Zeiten als wahre Heldinnen bewiesen haben, und widmete Worte voll Anerkennung und Dankbarkeit den Künstlern, die im Felde gewesen sind. Jetzt sei es Zeit, dafür zu sorgen, daß sie ihre ungeheuren Opfer nicht umsonst gebracht hätten. Viele von ihnen müssen ganz neu anfangen. An alle Freunde der christlichen Kunst ergehe deshalb der Wunsch, jetzt mit Aufträgen nicht zurückzuhalten. Die christliche Kunst ist härter getroffen als die weltliche, sie schaut in eine düstere Zukunft, zumal auch die Trennung von Kirche und Staat bevorsteht und von dem letzteren nicht zu erwarten ist, daß er das geistige Erbe der Wittelsbacher antreten wird. Sollen die Mittel zur Erhaltung der christlichen Kunst aufgebracht werden, so sind wir auf Selbsthilfe angewiesen. Wir bedürfen der christlichen Kunst als einer wesentlichsten Mithelferin zum Wiederaufbau unseres deutschen Lebens. Auch die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst trägt ihren Namen nicht umsonst: sie strebt nach deutscher Art, deutscher Gewissenhaftigkeit und Gediegenheit, Gemütstiefe, Treue und Frömmigkeit. Sie will darum auch der deutschen christlichen Kunst zu Hilfe kommen. Im Geiste katholischen Christentums ist sie entschlossen, hierfür neue Wege zu suchen. Sie glaubt diese mit der Organisation von Diözesangruppen gefunden zu haben, um so der christlichen Kunst in weitesten Kreisen Anteil und Freundschaft zu sichern. Innere Ruhe, Ausschluß aller Sonderinteressen sind dafür wichtige Vorbedingungen. Daher kommt dieser Mitgliederversammlung eine so große Bedeutung zu. Die Ansprache von Prof. Busch endete mit dem Wunsche, daß sie zu einer überzeugenden Kundgebung des festen Willens zur Kräftigung der christlichen Kunst sich gestalte. — Weitere Ansprachen hielten Bildhauer Hemmesdorfer im Namen der am Kriege beteiligt Gewesenen, ferner der Schriftführer, Geistl. Rat Staudhamer; er gab der Zuversicht Ausdruck, mit der wir trotz allem in die Zukunft blicken dürfen und deutete auf die Notwendigkeit, für den Bestand der Gesellschaft etwas höhere Opfer zu bringen als bisher. Allen Rednern wurde lebhafter Beifall zuteil.

Die Tagung am 19. wurde weihevoll eingeleitet durch eine hl. Messe in der einst von den Brüdern Asam erbauten und herrlich geschmückten St.-Johannes-Nepomuk-Kirche, diesem Juwel köstlichster Barockkunst. Um 9¼ Uhr eröffnete der 1. Vorsitzende, Exzellenz Dr. Ritter W. von Haiß, Präsident a. D. des Obersten Landesgerichtes, die Sitzung mit einer Begrüßung der zahlreich erschienenen Mitglieder, mit Worten des Dankes für die seit der letzten Versammlung aus dem Leben geschiedenen Künstler und sonstigen Angehörigen der Gesellschaft, verweist auf die Johann-Nepomuk-Kirche, von der die Anwesenden soeben kamen, als ein Symbol der Zusammengehörigkeit von Kirche und Kunst und gedenkt wärmstens des am 4. Januar 1919 verstorbenen Reichskanzlers Grafen Hertling, der vom Gründungstage an fast 17 Jahre in vorbildlicher Weise die Stelle des ersten Präsidenten verwaltete.

Darauf wurde in die Verhandlungen eingetreten. An erster Stelle erstattete Geistl Rat Staudhamer Bericht über die Wirksamkeit der Gesellschaft seit der letzten ordentlichen Mitgliederversammlung. Fast sieben Jahre sind seit dieser verflossen, während deren die Gesellschaft über alle Gefahren und Widerwärtigkeiten glücklich hinweggekommen ist. Noch im März 1914 fand eine außerordentliche Versammlung statt, die 17. o dentliche mußte wegen des Krieges verschoben werden. Auch die Revolutionszeit war dafür ungeeignet. So mußten lange Zeit hindurch wichtige Fragen ungelöst bleiben. Aber anderes ruhte deshalb doch nicht. So konnten auch in diesen Jahren 6 Jahresmappen nach bisheriger Art herausgegeben werden. Sie enthielten von 99 Architekten, Bildhauern und Malern insgesamt 217 Abbildungen ausgezeichneter Werke, davon 66 auf großen Tafeln. Künstler aller Länder deutscher Zunge sind vertreten. Maßgebend für die Auswahl der Kunstwerke war einzig das rechte Wollen und gereifte Können. Auch Verlosungen fanden alljährlich statt; durch sie gelangten 125 Originalwerke und 6089 Nachbildungen in christliche Häuser. Das alles erforderte hohe Aufwendungen. Die Mitgliederzahl betrug Ende 1917 4700 und ist seitdem auf über 5000 gestiegen. Die Jury hielt alljährlich viele Sitzungen. Ausstellungen konnten nur für kurze Zeit anläßlich der Wettbewerbe veranstaltet werden. Lebhaft war die Tätigkeit der Gesellschaft in bezug auf Veranstaltung von Wettbewerben. Sie betrafen: die Ausmalung der Kapelle des Krankenhauses des dritten Ordens in Nymphenburg; Entwürfe für Kriegsgedenkzeichen und Kriegserinnerungen — eine sehr erhebliche Veranstaltung, deren Ergebnisse auch in einer sehr empfehlenswerten Sonderschrift veröffentlicht sind; Entwürfe für Kriegervereinsfahnen, für eine Monstranz nach Trier; für die Erweiterung der Kirche zu Dachau; für eine Trierer Kreuzigungsgruppe; für zwei Aufnahmediplome von Jünglingsvereinen; für die Ausmalung der St. Maximilanskirche zu München (um sie zu einem Denkmal des stillen Heldentums der Frauen zu gestalten); für eine Amtskette der Fleischerinnung zu Bonn, für die Erbauung einer St. Josephskirche zu Augsburg. Sämtliche Wettbewerbe hatten vorzüglichen Erfolg, sowohl für die Künstler als für die Gesellschaft, die dadurch neue Beweise für ihre Fähigkeit und Berechtigung erbrachte, in allen Fragen der christlichen Kunst um Rat und Tat angegangen zu werden. — In das Jahr 1918 (4. Januar) fiel der Tag der Erinnerung an das 25 jährige Bestehen der Gesellschaft. Eine Feier war durch die Zeitumstände ausgeschlossen. Dennoch ging der Tag nicht unbemerkt vorüber, er brachte der Gesellschaft ehrende Glückwünsche von nah und fern. Eine mit vielen Bildern aus den 25 Jahresmappen geschmückte Veröffentlichung wurde zur Erinnerung an den Gedenktag herausgegeben. — Auch die beiden Zeitschriften »Die christliche Kunst« und »Der Pionier« sind nach alter Weise fortgeführt worden. — Ende 1916 erlosch das Mandat der Vorstandschaft, doch behielt sie, weil Wahlen nicht stattfinden konnten, die Geschäftsführung einstweilen bei. Sechs Mitglieder der Vorstandschaft starben in diesen Jahren. Mit Worten des Dankes für die Tätigkeit dieser Verstorbenen und der Ermutigung für die Zukunft, die für die Gesellschaft eine neue Ära heraufführen soll, schloß der Bericht. Er wurde mit Beifall und ohne Besprechung angenommen.

Die darauf folgende Rechnungsablegung erstattete, in Vertretung des abwesenden Schatzmeisters, der 2. Vorsitzende, Prof. Busch. Der Rückgang des Vermögens erklärt sich teils aus der gegenwärtigen Zeit- und Preis-

verhältnissen (so stiegen u. a. die Kosten für die Jahresmappe im letzten Jahre um ein Vielfaches, teils aus dem bisherigen Ausbleiben vieler Mitgliederbeiträge. Der Bericht wurde von der Versammlung ohne Besprechung angenommen. Zu Revisoren für 1919 und 1920 wurden gewählt: Architekt Dreisch, Ordensassistent Martin Graßl und Maler W. Immenkamp.

Gleichfalls ohne Besprechung genehmigt wurde der als dritter Punkt der Tagesordnung durch Prof. Busch vorgelegte Haushaltungsplan für 1921. Er ist nach Maßgabe der jetzigen Preise aufgestellt und balanciert mit 106600 M. Die Ausgaben dürften etwas höher werden, doch ist eine Mehrung der Einnahmen aus Mitgliederbeiträgen zu erwarten.

Punkt 4 der Tagesordnung brachte drei Anträge auf Satzungsänderungen. Der wichtigste davon betraf die Einrichtung von Diözesangruppen, die aus den Mitgliedern einer Diözese bestehen. Diese Gruppen haben die Aufgabe, »unter steter Fühlungnahme mit der Vorstandschaft die Bestrebungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Ausschaltung jeglicher Sonderinteressen zu fördern. Die der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zugewiesenen Aufgaben berühren die Diözesangruppen nicht«. Unter lebhafter Teilnahme der Versammlung, die mit der Gründung der Gruppen einverstanden war, wurde für die wichtigste Stelle des vorgelegten Antrages der Wortlaut festgestellt: »Die Leitung der Diözesangruppe obliegt am Sitze der Gesellschaft der Vorstandschaft, in den übrigen Diözesen einem Ausschuß. Der Ausschuß der Diözesangruppe besteht aus mindestens 3 Mitgliedern und wird von den Mitgliedern der Diözesangruppe nach Fühlungnahme mit der oberhirtlichen Stelle und der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst durch die Mitglieder der Diözesangruppe auf 3 Jahre gewählt.« Der Rest des Antrages wurde in dem vorgeschlagenen Wortlaute angenommen. Ebenso der Antrag auf Erhöhung der Beiträge und ein dritter über die Vertretung der Vorstandschaft bei den Sitzungen der Jury.

Es ergaben sich demnach folgende Änderungen in den Satzungen von 1912 bezw. 1914:

§ 7. »Die Mitglieder einer Diözese bilden eine Diözesangruppe. Die Diözesangruppen haben die Aufgabe, unter steter Fühlungnahme mit der Vorstandschaft die Bestrebungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst unter Ausschaltung jeglicher Sonderinteressen zu fördern. Die der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zugewiesenen Aufgaben berühren die Diözesangruppen nicht.

Die Leitung der Diösangruppe obliegt am Sitze der Gesellschaft der Vorstandschaft, in den übrigen Diözesen einem Ausschuß von mindestens drei Mitgliedern aus der Diözese. Der Ausschuß wird unter Fühlungnahme der oberhirtlichen Stelle der Diözese und der Vorstandschaft der Gesellschaft von Mitgliedern der Diözesangruppe auf drei Jahre gewählt. Der Ausschuß wählt aus seiner Mitte einen Vorsitzenden und dessen Stellvertreter. Beschlüsse der Diözesangruppe, welche das künstlerische Arbeitsgebiet der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst berühren, sind der Vorstandschaft alsbald mitzuteilen und bedürfen zu ihrer Durchführung der Zustimmung der Vorstandschaft.

Kosten, die im Einverständnis mit der Vorstandschaft im Interesse der Propaganda erwachsen, werden von der Gesellschaft getragen; die der Diözesangruppe in anderen Angelegenheiten entstehenden Kosten werden durch freiwillige Beiträge der Mitglieder der Gruppe gedeckt.

Anmerkung: Bei testamentarischen Zuwendungen für Zwecke von Diözesangruppen ist es notwendig, sie der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, e. V., zu Handen des Vorstandes in München, für die beabsichtigten Zwecke zu vermachen.«

§ 17, Abs. 3: »Die Diözesangruppen als solche können sich auf den Mitgliederversammlungen durch ihren Vorsitzenden oder ein anderes von ihm schriftlich bevollmächtigtes Ausschußmitglied vertreten lassen. Auf je 20 Mitglieder der Diözeangruppe trifft 1 Stimme. Das Stimmrecht des einzelnen Mitgliedes wird hierdurch nicht berührt. Die Diözesangruppe, in deren Bezirk die Versammlung stattfindet, kann sich nicht vertreten lassen.«

In § 21, Abs. 4, 1. Satz ist an Stelle von »§ 1 und 9« zu setzen: »§ 1, 7 und 9«.

§ 4, Abs. 2. »Der Jahresbeitrag der ordentlichen und der außerordentlichen Mitglieder beträgt 20 Mark; er ist zu Beginn des Jahres fällig. Mitglieder, die der Gesellschaft einen einmaligen Beitrag von 600 Mark zuwenden, sowie die Ehrenmitglieder sind zu Beiträgen nicht verpflichtet.«

§ 6, Abs. 2. »Die Teilnehmer erhalten die jährliche Kunstgabe der Gesellschaft; weitere Rechte haben sie nicht. Ihr jährlicher Beitrag ist 10 Mark.«

§ 13 erhält am Schlusse den Zusatz: »Den Sitzungen der Jury können 2 Vertreter der Vorstandschaft beiwohnen; ein Stimmrecht steht ihnen jedoch nicht zu.

Es folgte die Neuwahl der 18 Vorstandsmitglieder. Die Wahl wurde schriftlich vorgenommen. Zum Teil mit allen Stimmen, zum Teil mit großer Mehrheit wurden gewählt die Architekten: Prof. Hermann Selzer und Richard Steidle, — die Bildhauer: Prof. Georg Busch und August Schädler, — die Maler: Franz Fuchs und Augustin Pacher; — die Kunstfreunde: Joseph Abele, Inspektor des Knabenseminars in Freising, — Alois von Frank, Eisenbahnpräsident, — Dr. Joseph Gabler, Regierungsdirektor, — Dr. Wilhelm Ritter von Haiß, Präsident a. D. des Obersten Landesgerichtes, — Ludwig Heilmaier, Kurat bei St. Stephan, — Dr. Rudolf von Heuß, Oberstabsarzt, Facharzt für Augenkrankheiten, — Dr. Richard Hoffmann, Professor und Hauptkonservator, Päpstl. Geheimkämmerer, — Dr. Georg M. von Jochner, Geh. Hofrat, Direktor der Bayr. Staatsarchive, — Dr. Georg Lill, Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum, — Johann Bapt. Pfaffenbüchler, Superior der Barmherzigen Schwestern, — Dr. Johann Schauer, Domkapitular, Erzb. Geistl. Rat, — Sebastian Staudhamer, Kanonikus, Geistl. Rat, Päpstl. Geheimkämmerer. — Sämtliche nahmen die Wahl an.

LUDWIG RITTER VON KURZ ZUM THURN UND GOLDENSTEIN ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE

Der letzte Epigone der steirischen Nazarener, Ludwig v. Kurz, war am 7. Oktober d. J. ein Siebziger geworden. Er entstammt einem alttirolischen Adelsgeschlecht und war in Laibach zur Welt gekommen. Schon im elterlichen Hause empfing Kurz die ersten künstlerischen Anregungen und Unterweisungen, denn sein Vater Franz Seraphicus von Kurz (1807—1878), der über dreißig Jahre in Krain als Historien- und religiöser Maler gewirkt hatte, war von den Romantikern ausgegangen. Als Ludwig v. Kurz zur weiteren Ausbildung dann an die Grazer landschaftliche Zeichenschule kam, geriet er unter den Einfluß Joseph Tunners, der auch wieder mit den Romantikern, besonders aber mit den römischen Nazarenern in engsten Beziehungen stand. Da dem jungen Künstler trotz der besten Studienerfolge die höhere akademische Laufbahn verschlossen blieb, wurde er Mittelschullehrer. Vom Oktober 1872 bis Sommer 1906 wirkte Kurz an Grazer Mittelschulen als Zeichenprofessor, dabei durch zwanzig Jahre an den beiden Staatsgymnasien. Aus der Berufsarbeit heraus entstand seine erste selbständige Schrift: »Der Zeichen- und Kunstunterricht an der Mittelschule« (Styria, Graz 1891), die in Fach- und Künstlerkreisen sehr beifällig aufgenommen worden war. Trotz der Überbürdung

im Beruf fand Kurz aber dennoch Zeit und Muße für Altarblätter, Kartons, Porträts, langwierige Restaurationsarbeiten sowie für zahlreiche Entwürfe von kirchlichen Gegenständen. Nicht vergessen darf die umfangreiche literarische Tätigkeit des Künstlers werden. Die prachtvolle Monographie »Ludwig Ritter von Kurz zum Thurn und Goldenstein« (Styria, Graz, 1910), die zu seinem 60. Geburtsfest von seinen getreuen Freunden Kanonikus Dr. Anton Sattler und Universitätsdozent Professor Dr. Johann Ranftl herausgegeben wurde, gibt nach einer Schilderung seines Werdens und Wirkens auch einen Überblick über die Schaffensfülle dieses in Steiermarks Kunst- und Künstlerkreisen hochgeschätzten Meisters. Um von den wichtigsten Arbeiten nur einige zu erwähnen, seien genannt: Die Altarblätter für die Grazer Grabenkirche (Johannes der Täufer, 1899), für Maria Trost (Portiunkulabild aus dem Jahre 1872, eines seiner frühesten Werke, und der hl. Buonaventura), für Frohnleiten (Die sieben hl. Väter), Gründer des Servitenordens, eines seiner besten Bilder), für Kumberg (hl. Franziskus) und für Samobor in Kroatien (Der Tod des hl. Joseph, Das hl. Abendmahl, Herz Jesu und Herz Mariä). Von seinen Kartons, die meist mit den Restaurierungsplänen entstanden sind, wären zu nennen die für Leibnitz, Eibiswald und Mureck. Daneben gab es noch zahlreiche Aufträge für Fahnenbilder u. dergl. Von den Porträts verdient besonders das repräsentative Kaiserbildnis für den Festsaal des I. Grazer Staatsgymnasiums genannt zu werden, ferner das des G. Fererra der barmh. Brüder in Wien. Einen bedeutenden Namen hat sich Kurz durch seine Restaurierungsarbeiten erworben. In den Jahren 1893 und 1895 bekam er die schwierige Aufgabe, die damals entdeckten überaus wertvollen mittelalterlichen Fresken an der Pfarrkirche St. Radegund bei Graz vor dem Untergang zu retten. Diese Aufgabe löste der Künstler so glänzend, daß daraufhin Fürst F. J. Auersperg ihm die Wiederherstellung seiner Kapelle im Schloß Trautsohn unweit von Deutsch-Matrei in Tirol übertrug.

Große Verdienste hat sich R. von Kurz durch sein literarisches Schaffen erworben. Im November d. J. sind es 35 Jahre, daß er im »Grazer Volksblatt« das Referat für bildende Kunst übernommen hat. Dozent Prof. Dr. Ranftl schrieb vor zehn Jahren in der erwähnten Festgabe darüber: »Wie viele Berichte und Kritiken über Ausstellungen und einzelne Kunstwerke und Kunstereignisse, über die mannigfachsten großen und kleinen Vorkommnisse im heimischen und auswärtigen Kunstleben, über Bücher und Zeitschriften, über vielerlei Dinge aus den Grenzgebieten der Künste (Kunsthandwerk u. dergl.) in diesem Zeitraum aus seiner Feder hervorgingen, läßt sich kaum übersehen. Es fehlte auch nicht an Anerkennung für manches gediegene Feuilleton, deren lange Reihe vor einem Vierteljahrhundert mit einem längeren Aufsatze über Raffael und seine Kunst begann. So wurden die Kunstbetrachtungen, die 1894 im ‚Grazer Volksblatt' über die Kathedralen von Agram, Djakovar und Fünfkirchen erschienen, ins Kroatische übersetzt und fanden in unserem südlichen Nachbarlande vielen Beifall. Ähnliches ließe sich berichten von Kunstvorträgen, die in Schweizer Zeitungen publiziert wurden.« Aber nicht nur dem »Grazer Volksblatt« widmete der Künstler seine Feder. »Der Kirchenschmuck«, jenes einst so geschätzte Organ des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau, enthält hochwertige Arbeiten von R. v. Kurz, so »Julius Schnorr von Carolsfelds Bibel in Bildern und ihre Bedeutung für die zeitgenössische religiöse Kunst«, dann »Professor Ludwig Seitz und sein religiöses Kunstschaffen«; in den Kunsthistorischen Studien, die Professor Dr. Ranftl herausgab, erschien »Johann Friedrich Overbeck und die religiöse Malerei des 19. Jahrh.«, ferner »Der akad. Maler Franz Seraph. Ritter von Kurz« und »Gedanken über die Entstehung eines Bildes«. Seinem Lieblingsmeister J. R. v. Führich setzte er im Jahresbericht 1902 des I. Staatsgymnasiums ein prachtvolles literarisches Denkmal. Als selbständige Arbeiten erschienen außer der genannten über den Zeichenunterricht an Mittelschulen noch ein Album religiöser Kunst (Manz in Regensburg, 1891), dann die »Meisterwerke von Martin Schongauer« (ebenfalls bei Manz, 1893) und die für die heimische Kunstgeschichte so wertvolle Publikation »Das Werk des steirischen Bildhauers Jakob Gschiel« (Styria, 1910). Eine ebenso umfassende Tätigkeit entfaltete R. v. Kurz als Buch- und Zeitschriftenkritiker im »Literarischen Anzeiger« (Graz).

Diese das ganze christliche Kunstleben von Steiermark umspannende Arbeit läßt es verstehen, daß der 70. Geburtstag dieses als Künstler wie als Mensch gleich hochstehenden Meisters ein Festtag war für den christlichen Kunstverein der Diözese, der ihn ob seiner Verdienste schon im Jahre 1904 zu seinem Ehrenmitgliede ernannt hatte. Ungebrochen und in vollster Rüstigkeit tritt nun Kurz in sein neues Dezennium. Eine Fülle von Aufgaben erwartet ihn noch. Wie wenige kann er von sich sagen: »Für meine zweite Heimat bin ich unersetzlich geworden?«

Bruno Binder

SCHUTZMANTELBILD IN HORDE

In der Herz-Jesu-Kirche zu Hörde bei Dortmund vollendete Philipp Schumacher-München, der für die gleiche Kirche 1917 bereits ein großes Altargemälde schuf, die Ausmalung der linken Seitenapsis, in der sich der Marienaltar befindet. Der Altar selbst besteht nur aus einer schlichten Mensa, während das Wandgemälde an Stelle des Altaraufsatzes tritt. Es zeigt sich nun nach Vollendung der Arbeit, daß diese ziemlich ungewöhnliche Behandlung der Altarfrage zu einer glücklichen, allseitig befriedigenden Lösung geführt hat. Raum und Altar sind hier in schöner Harmonie zu einem Ganzen von großartiger monumentaler Wirkung verschmolzen. Zur Ausführung kam ein sog. Schutzmantelbild. Die bei freiester Gruppierung im einzelnen, doch im ganzen klar und streng aufgebaute Bildkomposition findet in der über menschliches Maß hinausgesteigerten Gestalt der Himmelskönigin ihren allbeherrschenden Mittelpunkt. Unter dem von zwei Engeln ausgebreiteten Mantel ist rechts der geistliche (Papst, Bischof, Pfarrer, Ordensschwester) und der Laienstand (Fabrikarbeiter, Bergmann, Handwerker, Landmann, Krieger) vereinigt, die bekanntlich im Mittelalter auf beide Seiten verteilt wurden. Auf der dadurch freigewordenen linken Seite wurde so Raum gewonnen, um in einer Gruppe die christliche Familie und in einer anderen die Leidbeladenen (Kriegsinvalide, Witwe, Greis, Sünderin) als Schutzbefohlene der Mutter Gottes auftreten zu lassen. So knüpft das Bild an die Tradition an, um sie durch den Hinweis auf die schwere Androhung der christlichen Familie und das ganze Unglück der Gegenwart zeitgemäß fortzubilden. Den Raum oberhalb des Schutzmantelbildes füllte Schumacher mit einem von zwei Engeln begleiteten Halbbilde des Salvator Mundi, der segnend die Rechte über die Gemeinde der Schutzbefohlenen Mariens erhebt. Schumacher ist als vollkommener Zeichner bekannt. In der Farbe bewährt er sich in diesem seinem u. W. ersten größeren Wandgemälde nicht minder. In der Gestalt der Gottesmutter verband er Hoheit und Würde mit Milde und jungfräulicher Anmut; ohne irgendwie ins Süßliche oder Weichliche zu verfallen. Das Ganze ist von starker, unwiderstehlicher Wirkung. Der Beschauer fühlt sich unwillkürlich in den Kreis der unter dem Schutzmantel Knienden hineingezogen, um mit ihnen einzustimmen in das alte Gebet: Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir, o hl. Gottesgebärerin.

Prof. Dr. A. Fuchs

NEUE KUNSTWERKE

I. AUSSTELLUNG LUDWIG BOLGIANO

Der Münchener Kunstverein bot in der ersten Hälfte des Mai mit einer Sondergruppe Bolgianoscher Landschaften Gelegenheit, an einer Reihe charakteristischer Beispiele die Entwicklung der feinsinnigen Kunst dieses Meisters kennenzulernen. Die ausgestellten Arbeiten gingen bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück, die neuesten gehörten dem gegenwärtigen Zeitpunkte an. Was sie alle gemeinsam besitzen, ist eine stille und freudige Festigkeit, die sich ihres Zieles und des zu ihm führenden Weges bewußt bleibt, unbeirrt auch durch die Wirren der Gegenwart, aber bereit und fähig, vorwärts zu schreiten, immer mehr jener innerlichen Befreiung entgegen, die durch Gewissenhaftigkeit und Selbstzucht gewonnen wird. Bolgiano ist hervorragend als Zeichner und dabei doch immer malerisch. Ein Blatt, wie sein mit Bleistift gegebener »Arbersee« (von 1918) mit der schönen Wirkung der Wischtechnik gehört zu den besten Beispielen dieser Art, nicht minder seine stimmungsreichen Bleistiftstudien von Kronach, Neuötting, sein sorgfältig und liebevoll beobachtetes Rathaus von Sulzfeld. Die Bolgianoschen Aquarelle sind ernst, etwas kühl in der Farbe, trotz des geringen Umfanges großzügig. Der Charakter der Motive kommt voll und überzeugend zum Ausdrucke. Auch hier heimatliche Anregungen, Freising, der Staffelberg und andere mehr, treues Festhalten an der Stimmung, die das ehrwürdige Erbe der Vorzeit, die Schönheit des Vaterlandes im Gemüte des einst noch unverdorbenen deutschen Volkes wach hielt. Alle ihre Vorzüge entfaltet die Kunst Bolgianos im Ölgemälde. Hier kommt die Stärke seines Empfindens, die ruhige Fülle und die mit Zartheit gepaarte Kraft seiner Farbe erst zur vollen Geltung. Er liebt grau, gelb, grün, bräunlich, schiefergrau, blau; ungebrochenes Rot wird vermieden. Frisch ist der Vortrag, unmittelbar die Wirkung. Mit volltönigen Vordergründen vereinigen sich Fernen von oft entzückender Feinheit, mit Vorliebe von duftigem Silbergrau umwobene Stücke des Hochgebirges. Die Lichtführung ist voll Kunst und Reiz, kräftige Schlagschatten neben vollem Sonnenlicht häufig. Ein Winterbild aus dem Hochgebirge zeigt interessantes Spiel einzelner Lichtflecke. Eins der schönsten Stücke, dazu eins der jüngsten, ist »Das erste Grün«; voll stiller Größe der »Abend am Flusse«, erlesen vornehm in der Farbe »Der Herbst« (bei Traunstein), als Gegenstück interessant die farbig kräftige »Abtei Amorbach«, ein in der Beleuchtung bestens gelungenes Bild »Der Tauwind«. Die wenigen Beispiele müssen genügen. Alles ist persönlicher, einheitlich empfundener Stil, Landschaftskunst, die der Geist großer heimatlicher Überlieferung belebt, ohne in Äußerlichkeiten seine Herrschaft geltend zu machen, Wunsch und Streben tüchtiger Eigenart zu beeinflussen.

II. ARBEITEN VON GEORG BUSCH

Professor Georg Busch hat im heurigen Frühjahr mehrere neue Werke vollendet, deren hier kurz gedacht werden mag. Eine in Holz geschnitzte, mit dünnen, durchscheinenden Lasurfarben bemalte Figur der Madonna Immakulata zeigt die hl. Jungfrau in etwa zwei Drittel Lebensgröße, vollrund gearbeitet, aufrecht auf der Mondsichel stehend. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Bein, die leise Bewegung des linken gibt der Gestalt Leben, beugt zu großer Strenge vor und verleiht dem Werk eine geschwungene Linie von feinem Reize. Der Blick richtet sich gen Himmel, die Arme sind gleichmäßig zum Beten erhoben wie bei den Oranten-figuren der altchristlichen Kunst. Das Kleid, am Halse mit einem Stern geschmückt, fließt in jener ruhigen, großen Faltengebung hernieder, die dem Stile G. Buschs eigen ist. Den Kopf bedeckt ein von einem Bande gehaltenes Tuch, über die Schultern hängt ein schwerer Gebetsmantel bis zu den Knien herab. Die Füße sind unbeschuht. In dem Ausdrucke des jungfräulich holdseligen Antlitzes verkündet sich zu Gott strebende Frömmigkeit und jene überirdische Reinheit, als deren Sinnbild dieses Werk gemeint ist. Die schön gearbeiteten Hände helfen diese Charakteristik vertiefen. Den Sockel beleben anmutige Engelköpfchen. Die Färbung ist ruhig und vornehm: das Gewand leicht graublau, der Mantel etwas dunkler, das Kopftuch weiß, dazu die Fleischfarbe des Antlitzes, der Hände und Füße, das warme Braun des Sockels. — Ein kleines Bild des gekreuzigten Heilandes, ebenfalls vollrund geschnitzt, wirkt ergreifend durch die Darstellung des über dem körperlichen sich erhebenden seelischen Schmerzes, von dem durchwühlt der Heiland sich dem Beschauer entgegenneigt. Dieser Schmerz spricht aus dem edlen Antlitze, das von der Dornenkrone blutig zerstochen ist, aus der Bewegung des gemißhandelten Körpers. Die Finger ziehen sich krampfhaft zusammen, die Muskeln der Arme spannen sich, der Brustkasten tritt stark hervor, der Unterleib ist eingezogen, die rechte Hüfte und die Knie biegen sich nach außen, von den nebeneinander auf einem Suppedaneum stehenden Füßen schiebt sich der rechte ein wenig über den linken. So ist mittels der Schilderung der von dem Gottmenschen auszustehenden Qual zugleich reiche Bewegung in die Komposition des Werkes gebracht, ein naturalistischer Zug, der doch in Schranken gehalten ist. Die Vertikale des Körpers ist durch das rechts geknüpfte Lendentuch unterbrochen. Die farbige Behandlung ist noch leichter als bei der Immakulata. Der Körper wirkt fast nur durch die natürliche Holzfarbe, gegen die das Blau des Lendentuches fein absticht. Das Haar ist braun, Die Dornenkrone grünlich-braun, dazu das Rot einzelner Blutflecken. Der hellen Figur dient das braunrote Kreuz mit der dreisprachigen Inschrift als wirkungsvoller Hintergrund. — Eine vollrund in Holz geschnitzte Figur der Mater amabilis bildet ein Gegenstück zu der Immakulata, ihr verwandt in der leicht bewegten Linie des aufrecht stehenden Körpers. Auf den Armen trägt die hl. Jungfrau das in ein weißes Gewand gehüllte, mit einem breiten rosa Tüchlein umgürtete Kind. Sie selbst trägt ein rosa Kleid von stiller, großzügig fließender Faltengebung und ein etwas tiefer rotgetöntes Kopf- und Schultertuch. Der dunkelrote Sockel ist mit großstilisierten Rosen umgeben. Der Gesichtsausdruck der Jungfrau entspricht der Bezeichnung, die der Künstler diesem Werke gegeben hat. — Eine Arbeit aus Treuchtlinger Marmor ist ein Flachrelief, das als Schmuck und Bekrönung eines Grabmales dienen wird und deshalb unten eine runde Form erhalten hat, um es der großen runden Ausladung der Unterpartie des in freiem Barock gezeichneten Grabmales anzuähneln, während gleichzeitig oben ein geschweiftes Giebelgebälk leicht hervortritt, und ein strahlendes Kreuz darüber den Abschluß bildet. Das Relief zeigt die Halbfigur der Madonna Immakulata mit dem Kinde auf ihren Armen aus der Linie des Halbmondes sich erhebend; Strahlen umgeben die Figur. Klar und ruhig ist die Wirkung, alle Linien schließen sich zusammen im Geiste der Rundung, in welche die Gruppe hineinkomponiert ist. Der Ausdruck der Madonna ist still und innig. Am unteren Rande des Reliefs ist eine Inschrift in deutschen Buchstaben angebracht. — Ein Werk von ganz besonderem Reize ist ein vollrund geschnitzter, leicht getönter, kleiner hl. Aloysius, der am Betpulte kniet. Vor ihm steht ein Kruzifix, um dessen Fuß die Hände des ganz in sein Gebet versunkenen Jünglings zusammengelegt sind. Der Ausdruck der Andacht, wie der jugendlichen Reinheit ist schön gegeben. Kompositionell wirkungsvoll ist der Gegensatz der weichen Figur gegen die feste Renaissanceform des Bet-

pultes. Lebhaft und doch ruhig und abgeklärt ist die Faltenzeichnung des geistlichen Gewandes; die Fülle des Stoffes der weiten Ärmel wird von dem Pulte auf- und zurückgehalten, während er in ruhigen Linien über den Körper fließt. Den unteren Saum schmückt ein breiter Spitzenrand. Sehr hübsch sind außer dem Antlitze auch die feingearbeiteten Hände. Die in leichter Tönung aufgetragenen Farben beschränken sich auf Abstufungen von Braun, beim Gewande auf ein sanftes Weiß, Teile des Betpultes bringen ein wenig dunkles Rot hinein. — Diese Figur des hl. Aloysius ist gedacht als Teil einer Ausschmückung in der Kirche des von deutschen Vinzentinerinnen bewohnten Klosters zu Tafers (bei Freiburg in der Schweiz). Ihm entsprechen soll eine Schutzmantelmadonna, die bisher noch nicht angefertigt ist. Beide Werke werden ihren Platz rechts und links von einer kleinen Apside finden, und in dieser wird ein von Busch geschaffener Altar aufgestellt werden. Er ist aus braunem Holz und besteht aus einer schlichten, stark ausladenden Mensa, die auf zwei kurzen, stämmigen Säulen ruht. Die Rückwand hinter den Säulen weist eine Inschrift auf rotem Grunde. Die Mensa trägt den braunen Tabernakel. Seine glänzende bronzene Tür ist geschmückt mit einer Reliefdarstellung der Verkündigung, darüber Gottvater mit dem Kruzifixe. Der Tabernakel bildet den Mittelpunkt der sanft konkaven Anlage einer Stufe. Auf ihr sieht man rechts und links eine, auf einem flachen dunkelroten Sockel kniende Figur: rechts den hl. Vinzenz von Paul mit dem kleinen Kinde, links die Stifterin des Ordens, die 1660 gestorbene, heiliggesprochene Mademoiselle le Gras. Beide blicken betend empor, ihre Blicke ruhen auf dem Heilande, der (als Herz-Jesu-Figur) auf dem Tabernakel thront. Er blickt gerade vor sich hin auf den Beschauer, dem er beide Hände entgegenreicht. Der einfache Thronsessel ist an der Lehne oben mit einem Kreise geschmückt, in dem ein flaches Kreuz. Rechts und links von dem Heilande (dessen Figur vollrund geschnitzt ist, während die beiden andern mehr den Charakter des Hochreliefs haben) steht je ein in flachem Relief gegebener anbetender Engel. Die großzügig geschwungenen Linien ihrer Flügel und ihrer sanft S-förmig gebogenen Körper geben dem Hintergrunde einen schönen, reichen Umriß. Alle Figuren sind mit Lasuren gefärbt, bei den beiden knienden überwiegt schlichtes Grau, Mantel und Gewand Jesu (letzteres mit schöner, das Herz umgebener Stickerei auf der Brust) zeigt verschiedene Tönungen von Rot, die Engel sind violett, ihre Flügel terrakottafarbig. Die Komposition ist aus dem gleichseitigen Dreieck entworfen. Der Ausdruck der Gesichter ist bei den beiden Knienden naturalistisch individuell, abweichend von den idealisierten Gesichtern der blondlockigen Engel und des feierlichst aufgefaßten Erlösers, der nach der Inschrift seines Gewandsaumes als Rex pacis aufgefaßt ist.

Über das neue Kriegerdenkmal in der Kirche zu München-Neuhausen berichten wir an einer anderen Stelle.

III. DREIKÖNIGENBILD VON X. DIETRICH

Für den Hochaltar der durch das Landesamt für Denkmalpflege hergestellten Kirche zu Unterdießen (bei Landsberg am Lech) hat Xaver Dietrich ein Gemälde geschaffen, das die Anbetung der hl. drei Könige darstellt. Das Bild ist 2,30 m hoch, 1,26 m breit. Die äußere Form entspricht jener der Mittelfläche des im Barockstil gehaltenen (neuen) Altares: unten rechteckig, ist es oben durch einen Kreisbogen geschlossen, dessen Ansatzstellen leicht eingebogen sind. Die Komposition beschränkt sich auf das unbedingt Notwendige, also die Mutter Gottes mit dem Kinde, die drei Könige und den hl. Joseph. Die Stätte des Vorganges ist die Ruine eines aus Quadern erbauten Palastes. Man sieht im Hintergrunde eine niedere Mauer mit kräftigem Gesims oben, eine stufenartige Erhöhung, eine Säule, auf der spärliche Reste eines aus verwitterten Balken bestehenden Daches ruhen. Der Fußboden ist mit Steinen gepflastert. Auf der Erhöhung, die als etwas ungezwungen Gegebenes, nicht Erkünsteltes wirkt, sitzt in Frontalstellung mit leiser Biegung nach rechts die hl. Jungfrau. Ihr Obergewand ist braun, der Rock ist violettblau, ihr Kopftuch weiß, weiß auch das Tuch, das auf ihrem Schoße liegt, und mit dem das Kind verhüllt gewesen ist. Das Haar der Jungfrau ist braun, sanft gewellt, glatt gescheitelt. Sie schaut auf das unbekleidete Kind, dessen blondes Köpfchen von einem gleichsam elektrisch aufblitzenden Heiligenschein umflimmert ist, und das ihr linker Arm sanft unterstützt. Es steht etwas nach links zurückgebeugt[1]), fröhlich auf ihrem Schoße und erhebt segnend das rechte Händchen gegen den mit tiefer Verbeugung von rechts her sich nahenden Mohrenkönig. Sein sehr charakteristisches Gesicht ist im halben Profil gezeigt. Mit der rechten Hand bietet er dem Kinde ein goldenes Gefäß dar, im linken Arme hält er seinen weißen Turban. Das Gewand des Mohren hat warmtönige gelbe Farbe. Um die Schultern trägt er eine breite goldene Kette. Seine Füße sind nackt. Mehr gegen links ganz im Vordergrunde steht der zweitälteste König, vom Rücken gesehen; sein Antlitz ist daher unsichtbar, sein unbedecktes Haupt ist fast kahl. Er trägt einen prachtvollen, leuchtend dunkelroten, bis zur Erde wallenden Mantel mit weißem, ausgezacktem Pelzkragen. In der linken Hand hält er seinen Kronenreif. Der älteste König steht ganz zur Linken, in Profilstellung nach rechts. Er ist weißgekleidet, das Haupt mit einem Turban bedeckt, um den der Kronenreif gelegt ist. In den Händen trägt der Greis ein Kästchen. Das Antlitz ist im Profil gezeichnet. Auf der rechten Seite des Bildes erscheint, jedoch nur, daß das Haupt sichtbar wird, der hl. Joseph, der aufmerksam den Vorgang beobachtet. Von oben aus dem Gebälke schauen zwei kleine Engel zu, einer steht aufrecht, einer ist nur mit halbem Körper zu sehen. Hinter der Ruine blaut der mit leichten, weißen Wölkchen belebte Himmel, ein Stern funkelt. — Volltönig, getreu dem Stile der Dietrichschen Kunst, feinstens auch dem Charakter des Barock entsprechend ist die Farbe des Bildes, eine große prächtige Harmonie. Sie beruht auf dem Zusammenklange der goldig sattgelben und der roten Farbenmassen, die durch das Blau und Weiß des Madonnengewandes getrennt und dadurch, wie durch die übrigen, mehr zurückhaltenden Farben, in ihrer Wirkung gesteigert sind. Die Architektur des barocken Alteraufbaues wird mit ihrem Weiß, Gold, dem Grün ihrer Säulen dazu beitragen, die Schmuckwirkung noch weiter zu fördern, wie sie andererseits durch das Bild erst zu vollem Eindrucke gelangt. Sehr fein ist die warme goldige Stimmung, die das ganze Gemälde durchzieht und belebt; charakteristisch die Modellierung durch leise blaue, violette und grünliche Töne. Trefflich ist die Charakterisierung der Personen, vor allem die der Madonna, einer der schönsten Figuren, die der Künstler bisher geschaffen hat, und die in Haltung und Blick höchst charakteristische des Mohren. Erfreulich wirkt auch das echt kindliche Wesen des Jesusknaben. Zur Charakteristik aller Personen tragen auch wesentlich die prachtvoll gezeichneten Hände bei.

IV. MONSTRANZ VON RUDOLF HARRACH

Für die neue St.-Wolfgangs-Kirche in München hat der Münchener Goldschmied Rudolf Harrach (Harrach & Sohn) eine Monstranz entworfen und ausgeführt, ein Meisterwerk kirchlicher Goldschmiedekunst. Entsprechend der ungewöhnlichen Höhe des Tabernakels hat auch sie beträchtliche Ausmaße erhalten: sie ist 0,95 m hoch, und

[1]) Rechts und links vom Bilde aus.

0,46 m breit. Man sieht eine Sonnenmonstranz von kräftiger Fernwirkung. Der Stil erinnert an jenen des Barock. Der Eindruck ist der einer vornehmen Pracht. Große Partien aus vergoldetem Kupfer führen die Vorherrschaft. Von ihnen heben sich silberne aufs feinste ab, und das Ganze wird belebt durch Figuren und Reliefs aus Elfenbein. Die metallenen Teile sind unter beträchtlichen technischen Schwierigkeiten durchweg getrieben, nichts ist gegossen. Die erzielte Metallersparnis wirkte zur Verringerung des Gewichtes, das trotz der Größe der Monstranz nur acht Pfund beträgt. — Der Fuß zeigt aus dem Oval gebildeten belebten Grundriß; die Fläche ist durch geschmückte Lisenen in vier Teile gegliedert. In jeder Abteilung befindet sich ein kreisrundes kräftiges Elfenbeinrelief mit Leidenswerkzeugen Christi. Über dem Fuße folgt zunächst ein flacher, runder Knauf, darüber der schlank becherförmige Griff. Er ist aus Elfenbein geschnitzt, das mit aufsteigenden Linien zierlicher Goldperlen geschmückt ist. Überhaupt sind die elfenbeinernen Teile mit zarten Goldverzierungen versehen, was ihrer Einfügung in das Gesamtbild außerordentlich zustatten gekommen ist. — Die Strahlen des oberen Hauptteiles sind abwechselnd glatt und leicht gewellt. Vor ihnen, als dem wirkungsvollen Hintergrunde, sieht man eine reliefartig flach gehaltene tempelartige Architektur, deren Mittelrisalit von gedrehten Säulen getragen wird. Die gesamte Architektur ist aus mattem Silber gearbeitet. Sie ruht auf einem schön gezeichneten, mit Gitterwerk gefüllten Rahmen, der mit zwei Bergkristallen behängt ist. Auf den zwei Voluten dieses Rahmens kniet rechts und links je ein aus Elfenbein geschnitzter Engel, den hl. Leib anbetend. Als Gehäuse für diesen dient eine Kapsel, die mit Rücksicht auf die emporstrebende Form der Monstranz aufrecht oval gestaltet ist. Der vergoldete Rand ist mit kleinen viereckigen Bergkristallen besetzt. Die Lunula zeigt Besatz mit zierlich gearbeitetem silbernem Rankenwerk, Turmaline dienen als Schmuck. Oberhalb des heiligen Leibes sieht man die Halbfigur Gottvaters, unterhalb die Taube des Hl. Geistes, von goldigen Strahlen umgeben. Die Tempelarchitektur trägt an den beiden Ecken schimmernde kleine Bergkristallkugeln. Bekrönt ist sie mit einem leichten schlanken Aufsatze; festlich wirkende Laubgehänge schmücken ihn. Er trägt einen in Form einer halbkugeligen Krone gezeichneten Baldachin. Auf der Krone erhebt sich ein silbernes Kreuz mit Goldstrahlen; es ist gleich der Krone mit Amethysten besetzt. — Die Elfenbeinschnitzereien sind von Goeb ausgeführt. Die Monstranz ist eine Stiftung von Frau Privatiere Eidenschink.

V. ALTÄRE VON VALENTIN KRAUS

1. Die Aufgabe, ein Altarwerk für die Kirche von Rimpar (Ufr.) zu schaffen, bot der Eigenart des Künstlers Gelegenheit, sich nach ihren wichtigsten Seiten zu zeigen. Auch in dieser seiner neuesten Arbeit vereinigt sich Tiefe des religiösen Empfindens mit Treue gegenüber der Überlieferung und mit dem Geiste echter Volkstümlichkeit. Man sieht einen Aufbau im Stile der aus der spätesten Gotik sich entwickelnden Renaissance; er besteht oberhalb einer Predella, die den Tabernakel enthält, aus einer in Relief geschnitzten, in Farbe, Silber und Gold strahlenden Bildfläche, die ihre Herkunft von den Triptychon des ausgehenden Mittelalters in der Dreiteiligkeit ihrer kompositionellen Anlage dartut. Diese Bildfläche ist oben mit einem höheren Kreisbogen zwischen zwei niedrigeren geschlossen und über dem mittleren mit einem schlanken Kielbogen überhöht. Sie wird flankiert und bekrönt von zierlichem, luftigem Renaissancestabwerk, das beiderseits gleichsam wie feststehende Altarflügel wirkt, oben in leichten, schlanken Filialen und Gedanke sich erhebt, das System seiner Linien pyramidal aufbaut und frei ausklingen läßt. Die Mitte dieses Aufbaus umschließt die Gestalten zweier kniender Engel, die das von einer spitzovalen Strahlenglorie umgebene Herz Jesu verehren. Reiche Gold- und Farbenzier belebt und verschönt diese schmückenden Teile und kräftig ihren Zusammenhang mit dem Hauptstück des Altarwerkes, dem Mittelrelief. Das Ganze macht einen überaus reichen und prächtigen Eindruck, der noch höhere Wirkungen zu erwarten hat, wenn eine Reihe von Jahren die jetzige Frische mit einer natürlichen Patina überzogen haben wird. — Das Relief zeigt in einer mit Kreuzgewölbe (goldene Rippen, blaue Flächen mit Sternen) eingedeckten Kirchenhalle den thronenden Heiland als Mittel- und Zielpunkt der Verehrung des heiligsten Herzens, das, von Strahlen der Liebe umlodert, von der Dornenkrone umwunden, auf seiner Brust glüht. Von rechts und links nahen sich dem Heilande andächtige, von demütiger Liebe zu ihm erfüllte Menschen, Vertreter des Bauern-, Arbeiter-, Bürger und priesterlichen Standes; kniend und stehend sind sie zu gemeinsamem Gebete vereinigt, der Heiland segnet sie mit erhobenen Händen. Rechts vorn kniet eine alte Bäuerin; sie hat eine Korngarbe und ihre Sichel zu Füßen Jesu niedergelegt. Hinter ihr erblickt man ihren gleichfalls knienden bejahrten Mann. Im Hintergrunde stehen zwei kräftige Gestalten, ein Maurer mit der Kelle und ein Schnitter mit Sense. Zur Linken des Heilandes kniet vorn ein Mädchen, das sich mit dem Kränzlein im breitgeflochtenen Haar und mit der Kerze in der Hand als soeben gefirmt offenbart. Als Opfergabe hat das Kind ein Körbchen mit Trauben, dem köstlichen Gewächse des Frankenlandes, dem Heiland zu Füßen gestellt. Neben und hinter dieser Figur kniet eine junge Bäuerin im Festtagskleide jener Gegend; sie hebt ihr kleines Kind empor, das dem Herrn ein Sträußlein Blumen hinreicht. Weiter hinten steht ein nach der Mode alter Tage städtisch gekleideter Mann, im Gebetbuche lesend; neben ihm wird ein betender älterer Priester im Meßgewande sichtbar. Alle diese Figuren zeigen kräftig naturalistische Auffassung und Durchführung in der Haltung, der charakteristischen, von aller Empfindelei freien Gesichtern, den vorzüglich gebildeten Händen, zumal auch der Gewandung. Bei ihr hat der Künstler besonderen Wert darauf gelegt, den ländlichen Beschauern seines Werkes die Schönheit ihrer alten Volkstracht durch genaue Wiedergabe vor Augen und Gedanken zu führen. Bei der Figur des jungen Mädchens, sowie bei einigen kleineren Einzelheiten hat er die alte Technik angewandt, die Farben lasierend über Silbergrund aufzutragen. Dem farbigen Reichtum der irdischen Gestalten und ihrem Naturalismus steht der Idealismus der blondlockigen Heilandfigur gegenüber. Der lichte Silberglanz des Gewandes, das mit eingepreßten Gruppen von drei Punkten und drei Kreisen, Sinnbildern des hl. Dreifaltigkeit, geschmückt ist, legt sich trennend und zugleich vereinigend und hebend zwischen die Farbenmassen und schafft prachtvollen Gegensatz gegen das Gold der Renaissanceeinrahmung und des teilweise mit Teppichmustern belebten Hintergrundes.

2. Für eine Seitenkapelle der St. Ottokirche zu Bamberg hat Valentin Kraus einen Altaraufsatz geschaffen. Er hat die Form einer in breitem, gedrücktem Kleeblattbogen gezeichneten Retabel und ist in farbiger Majolika hergestellt. (Ausführung die keramische Werkstatt von Debschitz-München.) Die Darstellung zeigt in flachem Relief die Beweinung des Leichnams Christi durch die Mutter Gottes und zwei Engel. Der Körper des Heilandes liegt rücklings, nach links (vom Beschauer aus) gewandt, der linke Arm hängt abwärts, die Knie sind sanft geknickt, die Füße berühren den Boden. Die in strenger Frontalstellung gezeichnete Mutter hält wehklagend beide Hände erhoben, deren Richtung leicht nach außen geht. Sie trägt über einem roten Gewande und grauweißem Halstuche einen auch über den Kopf gezogenen blauen Mantel. Gesicht und Hände sind hell. Zur Linken kniet ein Engel

in hellblauem Gewande, das blondlockige Haupt ist gesenkt, in beiden Händen hält er die Dornenkrone. Ein zweiter, violett gekleideter, gleichfalls blondlockiger Engel kniet rechts. Seine Hände unterstützen das braunlockige Haupt Christi. Beide Engel haben Profilstellung, bei dem rechts ist das Antlitz etwas nach vorn gewandt; beide Engel sind großgeflügelt. Die kreisrunden Nimben aller vier Personen geben mit ihrem gelbbräunlichem Tone den Köpfen einen förderlichen Hintergrund. Die Farben sind stumpf, fein zurückhaltend, harmonisch. Die großzügige Flächenbehandlung schafft ruhige, schöne Reflexe. Zeichnung und Komposition sind feierlich, vermeiden aber Härten. Auch bei der Madonna, der am strengsten stilisierten Figur, sorgt doch eine leise Senkung des Kopfes nach links für Lebendigkeit. Der Faltenwurf der Gewänder ist schlicht und monumental. Die gesamte Bildfläche ist flach vertieft. Ihre graue Farbe steigert unauffällig aber kräftig die Wirkung der Farben des Reliefs. Der als Rahmen dienende Rand der Tafel zeigt in grünen und violetten Tönen Trauben und Weinlaub.

VI. ABENDMAHL VON KASPAR SCHLEIBNER

Professor Kaspar Schleibner hat neuerdings seine Kunst an einer Darstellung des letzten Abendmahles Christi bewiesen. Das quer rechteckige, etwa einen Meter breite Gemälde ist alsbald nach seiner Fertigstellung in die Schweiz gewandert. Es ist die Frucht vierjähriger, sorgfältigster Studien, die der Komposition und Farbengebung, wie nicht minder den Einzelheiten, zumal den Köpfen galten. Aus diesen Vorarbeiten entwickelte sich Schritt für Schritt das jetzt vollendete Werk mit der Wärme, der Volltönigkeit, dem Reichtum seiner Farbe und der Tiefe seiner Empfindung und Stimmung. Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo, nach dem Genusse des Osterlammes, Jesus sich anschickt, das heiligste Sakrament einzusetzen. Er hat sich erhoben und segnet mit ausgebreiteten Händen Brot und Wein, die gleich ihm von ihren Sitzen aufgestandenen Jünger stimmen in sein Gebet ein. Die heilige Handlung vollzieht sich in einem dunkeltönigen, mit Holz vertäfelten großen Gemache, dem man ansieht, daß es zur Wohnung eines Reichen gehört. Der Abend bricht herein, die Sonne sendet durch ein rechts befindliches, nicht sichtbares Fenster ihre letzten Strahlen in den Raum, und im Hintergrunde schimmert die sanfte Röte des Himmels durch eins jener geschnitzten Gitter, wie sie bei Häusern des Orients beliebt sind. Kompositionell unterscheidet sich das Schleibnersche Gemälde von andern Abendmahlsbildern dadurch, daß es die Versammelten nicht in einer Horizontale, sondern so anordnet, daß die Gruppierung, statt in die Breite, in die Tiefe des Bildes geht. Somit sind die Personen um drei Seiten der Tafel verteilt: hinten an der Schmalseite als Mittelpunkt des Ganzen Jesus, neben ihm rechts Johannes, links Petrus; an den beiden Langseiten des Tisches die übrigen zehn, unter ihnen ganz vorn rechts in Halbdunkel gehüllt Judas Ischarioth. Die vierte Seite des Tisches im Vordergrund bleibt leer. Nur seitwärts rechts dient eine Schüssel mit Früchten zur Belebung und Unterbrechung der langen Horizontale. Der Gefahr der Eintönigkeit ist der Künstler hierdurch, sowie durch geschickte, lebendige Behandlung des Tischtuches entgangen, in dessen Faltenbrüchen sich ein reizvolles Spiel von Lichtern und Schatten entwickelt. Überhaupt bewährt Schleibner gerade auch bei diesen Einzelheiten das Geschick, mit dem er moderne Farbenprobleme zu stellen und zu lösen weiß. Das zeigt sich nicht minder in der Kühnheit, mit der er farbenfreudig die Gewänder der Jünger zusammen und nebeneinanderstellt; keiner ist wie der andere, aber der ganze Reichtum wird vereinigt und harmonisch gemacht durch das Weiß des Gewandes Christi und das swischen die beiden Längsreihen der Personen gelagerte Tischtuch, dessen leuchtende Helligkeit nur von rechts her durch die Schatten der dort Stehenden zum Teil gedämpft wird. Diese rechte Seite mit ihrem Helldunkel ist von besonderem Reize. — Die Schilderung der Personen zeigt interessante äußerliche Verschiedenheiten: jüngere und ältere Männer wechseln miteinander, einige erscheinen in der Tracht des Morgenlandes, doch so taktvoll zurückhaltend, daß der Gefahr einer ethnographischen Gegenständlichkeit, die der Andachtswirkung zum Verderb gereichen müßte, vorgebeugt ist. Auch archäologische Beimischungen fehlen gänzlich. So hindert nichts, daß die tiefe Stimmung des Bildes auf den Beschauer übergeht. Sie spricht vor allem aus der Gestalt und dem Antlitze des Heilandes, und aus der reich verschiedenen, durch die Heiligkeit des Vorganges zusammengehaltenen Individualität der Jünger, gegen deren Empfinden und Fühlen das des Judas den kraftvollen, dramatisch lebendigen Gegensatz bildet. Ausgezeichnet gelungen ist dem Künstler die Schilderung dieses Augenblicks, der nicht wie jener, den Lionardo malte, eine stark hervortretende Handlung darbietet. Wir glauben, die über dieser Versammlung schwebende Erwartung von erwas Unbekanntem, Gewaltigem, Herrlichem mitzuempfinden.

VII. KRIEGSERINNERUNGSBILDER VON PHILIPP SCHUMACHER

1. Für die romanische Bußdorf-Kirche zu Paderborn hat Philipp Schumacher neuerdings ein Gemälde geschaffen, das dem Andenken des Krieges und der Gefallenen gewidmet ist. Es stellt den Heiland als Schmerzensmann dar, von Vertretern des schlichten Volkes und des Soldatenstandes angebetet. Jesus, dessen Hände, Füße und Seite die heiligen Wunden zeigen, steht, mit Dornen gekrönt, sein nur mit einem Lendentuche bekleideter Leib von dem Purpurmantel umhängt, die Arme über der Brust gekreuzt, auf einem niedrigen einfachen Sockel vor einer schlanken Rundnische. Ihre seitlichen Verzierungen (schmale Ornamentbänder) und oberer Muschelabschluß sind im Stile der Renaissance ausgeführt. Von den Leidenswerkzeugen hält der Heiland die Geißelrute in der Rechten, während hinter ihm das Kreuz, vor allem dessen horizontaler Arm, sowie in schräggekreuzter Aufstellung die Lanze und der Stab mit dem Schwamme feste Linien bilden. Zu Füßen Christi stehen und knien zwei Gruppen von Menschen: zu seiner Rechten ein junges Mädchen, vor ihr eine trauernd niederblickende Frau, die wohl ihren Gatten verloren hat, und deren kleines Söhnchen recht kindlich gläubig zum Heilande aufblickt, dahinter stehend ein älterer Mann; zur Linken ein kniender Feldgrauer mit Sturmhaube und in voller Ausrüstung, neben und hinter ihm mit gesenktem, entblößtem Haupte, wie in schmerzliches Sinnen versunken, ein Soldat in der dunkeln Uniform der Paderborner Husaren. In den Lüften oberhalb Christi zu beiden Seiten der Nischenwand schweben in lebhafter Bewegung, die Hände in flehendem Gebete zusammengelegt, zwei Engel. Im Hintergrunde, der durch den Nischenaufbau in zwei Teile geschieden wird, sieht man rechts die Bußdorfkirche, links die Stadt, über deren in feinem Dunste verschwimmenden Häusern der Dom von Paderborn emporragt. — Das 2 m hohe, 1,25 m breite Gemälde wird, in einen bereits vorhandenen Renaissancerahmen gefaßt, an einer Seitenwand des Mittelschiffes aufgehängt werden, und zwar oberhalb der Scheidbögen und unterhalb der darüber befindlichen Fenster, die das Tageslicht hell einströmen lassen. Weil dadurch die Gefahr geschaffen war, daß die Farben des Bildes überstrahlt würden, hat der Künstler dafür gesorgt, daß ihre Wirkung recht kräftig wurde. Vor allem dient das Rot des Mantels Christi diesem Zwecke. Es gibt dem Ganzen den festen Mittelpunkt und Halt. In

natürlicher Entwicklung schmiegen sich die übrigen Farben an. Unter ihnen führt, als Gleichgewicht zu jenem leuchtenden Rot ein mildes, verschieden abgestuftes Grün (bei der Architektur, dem Kreuze, dem Himmel usw.) die Vorherrschaft. Schön hebt sich von diesen beiden Haupttönen das Farbenbukett der Menschengruppen und das Violett und Blau der beiden Engel ab. Der zarte Hintergrund gibt dem Bilde Vertiefung. Die Komposition ist innerhalb einfacher Linien so angelegt, daß der stehende Christuskörper mit der Nische eine mittlere Senkrechte schafft, während die Figuren ebenmäßig und glücklich verteilte Massen bilden, deren Hauptgewicht naturgemäß unten liegt. Sehr schön ist die Schilderung der Charaktere. Köpfe wie die des jungen Mädchens und des Husaren gehören zu den besten, die Schumacher geschaffen hat. Ergreifend wirkt der trauervolle Ausdruck in Haltung und Antlitz des Schmerzensmannes. Das Ganze ist voll kräftiger Volkstümlichkeit, ein wahres Andachtsbild, als Kunstwerk eine schöne, bedeutende Leistung.

2. Zum zehnjährigen Stiftungsfeste der Marianischen Studentenkongregation hat H. H. Generalvikar Buchberger ein Gemälde gestiftet, das dem Andenken der im Kriege gefallenen Sodalen und Altsodalen der Kongregation gewidmet ist, und seinen Platz im Asamsaale zu München finden wird. Ausgeführt ist es von Philipp Schumacher; es ist ein Gegenstück zu des gleichen Künstlers in Maria Eich untergebrachtem Ex-voto-Gemälde der Münchener Arbeitervereine, ein neues Beispiel des von Schumacher geschaffenen Typs, der in seiner mit künstlerischer Vollendung vereinigten Volkstümlichkeit geeignet ist, die Kunst des Votivbildes nicht nur zu ihrer einstigen Bedeutung zurückzuführen, sondern über diese hinaus zu wirklichen Höhen zu erheben, vorbildlich zu wirken. — Das in Rede stehende Gemälde hat die Form eines Rechtecks, dessen Mitte von einem flachen Bogen überhöht ist. Die Breite beträgt 1,35 m, die Höhe im Scheitelpunkte des Bogens 1 m. Ein schmaler schwarzer, mit eisernen Kreuzen und silbernen Palmzweigen geschmückter Rahmen umschließt die Bildfläche. Diese ist rechts und links von je einer hochrechteckigen Tafel eingenommen, die in blauer Schrift auf gedämpft grauem Grunde die Namen der Gefallenen zeigt. Darüber und dazwischen breitet sich die bildliche Darstellung aus, deren Farbenstimmung auf den Zusammenklang von verschiedenem Blau, Grau und Grün gestellt ist. Belebend wirkt das Gelb beim Gewande des Jesuskindes. Man sieht oben die auf Wolken thronende Mutter Gottes, deren Haupt von einem Kranze weißer Sterne umgeben ist. Auf ihrem Schoße sitzt das Kind, das segnend die Rechte erhebt, in der Linken einen Palmzweig hält. Es blickt hernieder auf zwei Gruppen von je zwei Jünglingen, die kniend und stehend der hl. Jungfrau Verehrung darbringen. Während die einen noch das Schülergewand tragen, sind die andern schon zum Kampfe gerüstet. In der Ferne steht bei einem Geschütze ein Soldat, der ein Pferd am Zügel hält. Eine kleine, in Gold gerahmte rosa Tafel mit der Inschrift »Ex voto 1920« trennt die beiden Gruppen. Den Hintergrund bildet die in feinen Dunst gehüllte Silhouette der Stadt München mit den Frauentürmen. Unterhalb der Darstellung zieht sich die schmale Stiftungsinschrift hin. Oberhalb der Mutter Gottes sieht man die schönen Linien grüner, mit weißen Blumen geschmückter Girlanden, die sich fein vom hellgrünlichen Grunde abheben; dazwischen flattert ein Band mit dem Spruche »Nos cum prole pia benedicat Virgo Maria«. In dem Ganzen herrscht die ergreifende Stimmung der Schumacherschen, von tiefster Empfindung und künstlerischem Idealismus gehobenen Naturwahrheit.

VIII. NEUE ARBEITEN VON JOSEPH SEITZ

Mehrere der neuerdings ausgeführten Werke des Goldschmiedes Joseph Seitz zeigen interessante Lösungen des Problems, den Schwierigkeiten der gegenwärtigen Lage Rechnung zu tragen, ohne daß die Wirkung der Gegenstände dadurch geringer oder gar ihr allgemeiner künstlerischer Wert beeinträchtigt wird. Seitz verwendet jetzt zu diesem Zwecke statt kostbaren Steinmaterials mit Vorliebe Schmelzarbeit und zwar beide Arten, den Gruben- und den Zellenschmelz. Dazu kommt, gern angewandt, eindrucksvoller Gegensatz zwischen polierten, reichreflektierenden und matten Flächen, auch der zwischen vergoldetem und naturfarbenem Silber. Mehrere Kelche interessierten durch Anwendung der erwähnten Techniken. Ihre Zeichnung ist ruhig, die Kuppe meist breitausladend, ihre Anlage zeigt einen blumenartigen Typus. Der Knauf ist in die Höhe gerückt, weil sich dadurch beim Emporheben der Kelch besser zur Geltung bringt. Die Emailverzierungen zeigen teils ein-, teils vielfarbiges Ornament, zum Teil im strengen Stile der Beuroner Kunst. Ein Kelch trug neben diesen Zierden um die Mitte des Schaftes einen schmalen Gürtel von Karneolen. Eine Kustodia (für Kirchstetten bei Düren) wies jene erlesene Form einer von einem à jour gearbeiteten Perlstabe umgebenen Raute auf, in der auch die zugehörige, an dieser Stelle schon ehemals erwähnte Monstranz gehalten war. Reichere Ausführung sah man an einem durch schöne Flächenwirkung ausgezeichneten Ziborium (für Maria Weiler bei Düren) aus vergoldetem Silber. Auch hier Verwendung von Email, daneben Amethysten zwischen Filigranornamenten, Chrysoprase, gestochene Silberplättchen mit eucharistischen Symbolen. Von außerordentlich feiner und doch kräftiger Arbeit war ein silbervergoldetes Brustkreuz, in der Mitte mit der von einem grün emaillierten Perlkranze umgebenen Emaildarstellung der Halbfigur der hl. Jungfrau geschmückt.

IX. EINE BRÜCKENSTATUE VON ALOIS STEHLE

Als Stiftung Sr. Durchlaucht des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen soll auf der Sigmaringer Donaubrücke ein Standbild des hl. Johannes Nepomuk aufgestellt werden. Mit dem Entwurfe des nunmehr vollendeten Werkes wurde der Münchener Bildhauer Alois Stehle beauftragt, die Ausführung oblag dem gleichfalls in München tätigen Bildhauer Enderle. Die 2,60 m hohe Figur besteht aus Kirchheimer Muschelkalk, dessen feine, hell silbergraue Naturfarbe und dessen Struktur der Statue ein edel monumentales, dabei kräftiges und lebendig malerisches Aussehen gibt. Samt ihrem mit Voluten geschmückten Sockel im Stile des süddeutschen Barock gehalten, steht die Figur des Heiligen hoch aufgerichtet. Die Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein, das linke ist ein wenig zurückgezogen, die rechte Hüfte leicht ausgebogen, der Oberkörper besitzt eine sanfte Wendung nach rechts. Schön und ausdrucksvoll ist die seelische Erregung des Heiligen dargestellt. Sie spricht sich in der gesamten Haltung aus, die, fern von jeglicher Menschenfurcht, heilige Gottbegeisterung bezeugt. Im rechten Arme ruht das Kruzifix, die linke Hand ist auf die Brust gelegt, das Haupt mit kurzem Barte und lockigem Haare, auf dem das Birett liegt, ist gen Himmel gewandt. Das edle, stille Antlitz verkündet die Gewißheit des kommenden Martyrertodes und die Ergebung in den göttlichen Willen. Nicht minder ausdrucksvoll wie das Gesicht sind die wunderschön gezeichneten Hände. Die Erhabenheit der innerlichen Selbstüberwindung, die in der Schilderung des Charakters überzeugend zum Ausdrucke gebracht ist, findet ihr äußeres Gegengewicht in der lebhaften Bewegung der Gewänder, die durch die Haltung der Arme, sowie gleichsam durch den über das Wasser hinwehenden Wind aus der ruhigen Lage gebracht werden, in welcher der unterste Teil, schön kontrastierend, beharrt. Die Schilderung der verschiedenen Stoffe, der Spitzen, des Pelzwerkes usw. ist naturwahr, ohne ins Klein-

liche zu verfallen. Überhaupt ist die technische Behandlung des Steines durchaus verständnisvoll und materialgerecht. An Ort und Stelle, im Rahmen des Naturbildes, wird die Statue vorzüglich wirken.

X. KARDINALS-DENKMAL

Für den 1917 verstorbenen Erzbischof von München-Freising, Kardinal von Bettinger, wurde in der Münchener Frauenkirche ein in Hochrelief gehaltenes Denkmal angebracht. Es stammt von dem Bildhauer Prof. Weckbecker. Seinen Platz erhielt es an der gegen Westen gewandten Innenfläche des Pfeilers vor dem Eingange des Chores rechts, einer leider nicht durch sehr günstiges Licht ausgezeichneten Stelle. Als Material diente Wimberger Marmor. Mit seiner warmen braunen Farbe, die an einzelnen Stellen durch zarte Vergoldung gehoben ist (das Antlitz des Kardinals ist leicht getönt), hebt sich das Werk kräftig von seiner Umgebung ab. In der äußeren Form besitzt es Ähnlichkeit mit Grabtafeln der Renaissance. Doch ist von stilistischer Anlehnung oder gar Unterordnung keine Rede Das Werk zeigt volle Selbständigkeit. Der Umriß der Tafel ist schlicht rechteckig. Die Höhe beträgt 3,04 m, die Breite im ganzen 1,05 m. Vor einer ganz einfachen Renaissancearchitektur steht in ruhiger Haltung, rein frontal aufgestellt, der Kardinal in dem Gewande seiner kirchlichen Würde. Sein Haupt ist mit dem Kardinalshute bedeckt. Gerade dieser Hut ist mancher Kritik ausgesetzt. Dem Künstler erschien er aber notwendig gegenständlich als Abzeichen der Würde, weil der Verstorbene als Kardinal, nicht als Erzbischof gezeigt werden sollte, kompositionell als eine die lange Vertikale durchschneidende, das Bild belebende Horizontale. Da der stark vortretende breite Rand einen Schatten auf das Gesicht wirft, so hat dieses, wie erwähnt, eine helle Tönung erhalten. Die von dem Hute herabhängenden breiten Quastendreiecke sind über der Mittel- und Unterpartie der Figur ausgebreitet und tragen zur Belebung des Reliefs bei, dessen Zeichnung und technische Behandluug doch durchweg ruhig und flächig ist. Daß das Werk dabei gleichzeitig eine starke, durch die ganze Länge der Kirche Geltung bewahrende Fernwirkung übt, verdankt es aber vor allem der geschickten Verteilung starker Schattenpartien. Sie entstehen dadurch, daß die Fläche hinter der Oberpartie der Figur erheblich vertieft ist, ferner daß die Senkrechten der Ärmel des Gewandes und des Körpers lange Schatten werfende Erhöhungen bilden, sowie durch die Breite des Hutrandes. Hierzu gesellen sich starke Schatten unterhalb der Figur zwischen den Konsolen, die den einfachen Sockel tragen, auf dem sie steht. Auf zwei von diesen Konsolen sind die vom Künstler getrennten Bestandteile des Wappens des Kardinals angebracht. Außerdem zeigt der Sockel die unauffällig angebrachte vergoldete Unterschrift. Die Giebelarchitektur oberhalb der Figur ist mit den Abzeichen des geistlichen Amtes des Verstorbenen geschmückt.

Doering

DIE AUSSICHTEN IM KUNSTGEWERBE

Deutschlands tiefste Erniedrigung, insbesonders seine katastrophale Wirtschaftskrise, birgt nicht allein für die Kunst gefahrvolle Schäden in sich, sondern bedroht auch nicht minder stark das deutsche Kunstgewerbe. Wenn auch hinsichtlich des kirchlichen Zweiges des Kunstgewerbes die Verhältnisse hier und da gesondert liegen, so glauben wir doch auf eine Aussprache aufmerksam machen zu müssen, die im Juli im Bayerischeu Kunstgewerbeverein gepflogen wurde und die dem christlichen Kunstgewerbe manchen Fingerzeig bieten mag. Insbesonders dünkt uns dies wichtig mit Rücksicht auf den kunstgewerblichen Nachwuchs, der dringend der Berufsberatung bedarf, wenn die notwendigen neuen Kräfte in geeigneter Form zugeführt werden müssen.

Zieht man das Fazit aus den Verhandlungen, so kommt man zur folgenden Anschauung:

Die Aussichten für die Zukunft im Kunstgewerbe sind nicht besonders günstig, jedenfalls müssen an die Leistungen gesteigerte Anforderungen gestellt werden, da wir mehr noch als bisher unser Absatzgebiet ins Ausland erstrecken müssen. Es bieten sich zweifelsohne gerade im Auslandsexport für die kirchlichen Kunstgewerbler günstige Aussichten, da das Ausland nach individueller »Qualitätsarbeit« verlangt und nicht nach der verallgemeinerten Fabrikware der Anstalten. Die Anknüpfungen der früheren Beziehungen mit anerkaunten Kunstgewerblern haben ja bereits begonnen, wenigstens wird uns dies in München versichert. Der Valutapreis, den jeder deutsche Kunstgewerbler zu verlangen verpflichtet ist, bietet diesem auch die Möglichkeit des Ausgleichs für den der Teuerung nicht angepaßten Preis einheimischer Besteller, namentlich auch der kirchlicheu Gemeinden, die durch die Neugestaltung der Dinge wie jeder einzelne im Deutschen Reich zur größtmöglichen Sparsamkeit gezwungen sein werden.

Namentlich im Ausland begehrt sind, um auf die einzelnen Fachgruppen überzugehen, die deutschen Goldschmiede, die aber, worauf eigens bei der Besprechung aufmerksam gemacht wurde, reine Hände im wörtlichen und übertragenen Sinne haben müssen und nicht nur im materiellen Sinne verdienen wollen, sondern auch noch Sinn für Ideale haben. Bei einem gewissen Idealismus bietet auch das Metallkunstgewerbe noch eine auskömmliche Existenz für tüchtige Kräfte. Nur diese sind bei der Überfüllung vonnöten. Die Gießerei braucht Nachwuchs, man erinnert sich dabei an die Wiederanschaffung der Glocken, die mit der Zeit sicherlich einsetzen wird. Für die Kunstschlosserei, deren Lage zurzeit gleichfalls ungünstig ist, stehen bessere Zeiten in Aussicht, jedenfalls dürften sie günstiger werden als für die Keramik infolge deren fast vollständiger Industrialisierung. Als empfehlenswert wurde das Wiederaufblühen der jetzt fast ausgestorbenen Berufe der Glas- und Gemmenschneider bezeichnet. In der Möbelschreinerei wurden die Aussichten namentlich bei einer Lehre im Kleinbetrieb für nicht schlecht gehalten, gleichfalls nicht in der Drechslerei. Neben der Buchbinderei (»nicht rosig aber aussichtsvoll«) besprach man auch die Verhältnisse der Dekorationsmalerei, für die in erster Linie eine gründliche Vor- wie Fortbildung als unerläßlichste Vorbedingung aufgestellt wurde. Wenn auch eine Selbständigmachung so gut wie ausgeschlossen gilt, so können tüchtige Gehilfen — besonders gilt dies für die Tätigkeit im Ausland — vorwärts kommen.

Wir hielten es für notwendig, auf diese Aussprache auch an dieser Stelle hinzuweisen, da das in erster Linie für das profane Gewerbe Gesagte in entsprechender Weise auf die Betätigung für kirchliche und häusliche Zwecke an religiösem kunstgewerblichem Bedarf zutrifft. Wir mögen dem noch eine Warnung hinzufügen, die der Bildhauergehilfenverband der Presse übergab vor Zugang zu diesem Gewerbe. Der Warnung liegt leider eine Begründung unter, deren Berechtigung man sich nicht verschließen kann.

Immerhin, in München haben Leute gesprochen, die im deutschen Kunstgewerbe über einen Namen von Ruf und über reichliches Maß von Erfahrung verfügen. Wenn Männer der Praxis die Lage auf dem Kunstgewerbemarkt nicht als verzweifelt ansehen, so wollen wir ihnen mehr glauben als Theoretikern, die einen Pessimismus deduzieren, der die besten Kräfte einschüchtert und damit absondern läßt, woraus das christliche Kunstgewerbe einen Schaden ziehen müßte auf Kosten der Anstaltsindustrie. Und schließlich sei nochmals hervorgehoben, so grund-

verschieden sind die Verhältnisse zwischen profanem und religiösem Kunstgewerbe nicht. Eine Wechselwirkung besteht und wird auch in Zukunft, mögen die christlichen Konfessionen noch so bedrängt werden, nicht verschwinden. Es gibt bei beiden Bedürfnisse, die über ein gewisses Maß hinaus nicht reduziert werden können.

W. Zils-München

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Maler A. Schenk in Gmünd, der an der Stuttgarter Akademie bei Landenberger und Hölzel seine Ausbildung genoß, arbeitet an einem Kreuzweg in der vor rund zwanzig Jahren erbauten Kirche zu Röhlingen in Württemberg.

Der junge Maler Heinz Theis veranstaltete vom 2. bis 16. Oktober im Kunstverein eine Kollektiv-Ausstellung, die seine Begabung und Schulung in schönstem Lichte zeigte.

Die von Architekt Hans Schnurr erbaute Kirche St. Wolfgang in München-Haidhausen wurde am 31. Okt. feierlich eingeweiht.

Das Grabdenkmal der Dichterin Wilhelmine von Hillern in Oberammergau ist eine Schöpfung des dortigen Bildhauers Georg Lang.

Wettbewerbs-Ergebnisse. — Bei dem Wettbewerb für einen Lenbachbrunnen in Schrobenhausen erhielten die Bildhauer Benno und Hans Miller die Ausführung. Preise bekamen: Wilhelm Göhring, Meyer-Fassold, Nidda-Rümelin, R. Senf, Lothar Dietz, Georg Müller. — Bei dem Wettbewerb für Weiden erhielt Wilhelm Göhring die Ausführung. Preise bekamen: Otto Straub, Meyer-Fassold und W. S. Resch. — Beim Wettbewerb für Projekte zu einer Lehrerbildungsanstalt in Freising erhielt den ersten Preis Professor Karl Jäger (München), den zweiten Preis Architekt Heinrich Stengel (München), den dritten Preis Professor P. L. Troost und Regierungs-Baumeister J. H. Rosenthal (München). Angekauft wurden Entwürfe von Hädenkamp und Mathes, H. Brühl, Dr. Lömpel.

Kriegerdenkmal. — Im Sommer 1920 hat Maler Josef Albrecht, München, für die Filialkirche Schwaig bei Erding als Erinnerungsbild für die Gefallenen der Filiale im Ausmaß von ungefähr 2×2 m ein Ölgemälde auf Leinwand geschaffen. Das Werk ist eine Art Votivbild in prächtiger Ausführung und voll tiefer Innigkeit. Zum Welterlöser mit dem göttlichen Herzen auf der Brust kommen gramgebeugte Eltern, Kriegerswitwen mit ihren Waisen, Krieger suchen bei ihm Hilfe in Gesundheit, Verwundung, im Sterben und in den Leiden der Gefangenschaft. Im Hintergrund zeigt sich das Dorf, das Heimathaus, in das 23 nicht wiederkehren sollten aus dem Kampf. — Was ist schöner und erhebender: das Gedenken der Toten eingraben in kalten Stein oder ein Bild schaffen, das das Herz wärmt, die Tränen stillt und die Sorgen des Lebens wieder leichter tragen läßt? Ein Bild, vor dem die Hinterbliebenen beten können für ihren Toten und das auch dann noch das Innere der Menschen bewegt, und ihre Gedanken himmelwärts zieht, wenn niemand mehr sich kümmert um die Namen, die unter dem Bilde stehen. Die Meisterhand Josef Albrechts hat es verstanden, ein erhebendes Kunstwerk zu schaffen und damit der Filialkirche Schwaig den schönsten Schmuck zu geben.

Gemalte Paramente. — Eine jüngere Künstlerin, Frl. Tesi Sülzer-Neumann aus Charlottenburg, stellte bei der Gesellschaft für christliche Kunst einige interessante Proben der von ihr gepflegten Paramentenmalerei aus. Es handelt sich nicht um Wirkungen farbiger Flecke wie bei der Batik, sondern um die Ausschmückung der Stoffe mit aufgemalten stilisierten Pflanzenmotiven, auch Sprüchen, ja sogar Figuren. Größere Arbeiten letzterer Art waren leider nur in Photographien zur Schau gebracht. Sie zeigen hieratischen Charakter, strenge Stilisierung. Von ausgeführten Stücken sah man ein gelbes Velum, die Mitte geschmückt mit einem großen, mit Laub verzierten Kreuze, zwischen dessen Armen die in Sgraffito gezeichneten Köpfe der 12 Apostel im Kreise angeordnet waren. Das Ganze von einer stilisierten Laubfläche umgeben. In den Ecken des Velums befanden sich die Evangelistensymbole. Die vorherrschende Farbe dieser Zeichnungen war ein stumpfes Blau. Eine Kasel zeigte sich mit verschieden getöntem, frisch grünem Eichenlaub bedeckt, zwischen dem, in hellerer Farbe, ein großes Gabelkreuz angebracht war. Um die Arme war die Dornenkrone gelegt. Unten besaß das Kreuz Wurzeln auf blauem Grunde. Einige Blutstropfen hoben sich in leuchtendem Rot ab. Zwischen dem Laube waren kleine Schilde verteilt mit den Namen alttestamentlicher Personen (Stammbaum Christi). Einige andere Stücke wiesen Schmuck von Granatäpfeln, Trauben, Ähren und dergleichen auf. Die Wirkung war durchweg vornehm und dem Sinne der Liturgie entsprechend.

Die verschwundene Scherzo-Gruppe von Professor Josef Müllner im Arenbergpark zu Wien. — Wie kürzlich gemeldet wurde, ist die erwähnte Gruppe Professor Müllners nächtlicherweile von Dieben gestohlen worden. Nunmehr ist es der Polizei gelungen, die Diebe haftbar zu machen, zwei Arbeiter, die es lediglich auf den Materialwert abgesehen hatten. Diese haben ohne Rücksicht auf den hohen Kunstwert die Bronzeteile einfach zersägt und an einen Eisenhändler um ungefähr 6000 Kronen verkauft. Ein trauriges Zeichen des heute mehr denn je grassierenden Vandalismus und schnöder Gewinnsucht um jeden Preis.

R.

BÜCHERSCHAU

Als Herre Krist geboren ward. Christnachtsröselein, gebrochen dem ewigen Lieb von Paschalis Schmid. — München 1921. Gesellschaft für christliche Kunst. Preis M. 96.—. In Halbleinen mit Goldpressung und Goldschnitt M. 102.—.

Eins der schönsten Weihnachtsbücher, die seit langen Jahren in meine Hände gelangt sind. Es ist ein Sammelwerk, bestehend aus alten Bildern und Texten. Kein neues Wort dabei. Der Herausgeber überläßt die Wirkung der überwältigenden Tiefe und Schlichtheit deutscher Frömmigkeit, wie sie aus den herzenswarmen Schriften ehrwürdiger Glaubensprediger, aus den Werken unserer vieledlen alten deutschen Maler mild und herrlich erstrahlt. Bücher wie dieses, die sich das Verdienst erwerben, unserer Zeit, unserer Zukunft jene Schätze schönerer Vergangenheit als köstliches Erbe wieder zu eigen, lieb und wert zu machen, können gar nicht dankbar genug begrüßt werden. Sie besitzen auch neben ihrer literarischen und künstlerischen Bedeutung noch eine weitere Wichtigkeit: sie zeigen jedem, der sehen will, ein Stück von der Großartigkeit des katholischen Kulturlebens, wie es sich unvergleichlich fruchtbar und segenbringend in jenen Zeiten entfaltete, die angeblich einer Reform so unbedingt bedürftig waren. Wie es Janssens Geschichtschreibung getan hat, so wirken auch Bücher wie dieses verteidigend und aufklärend im Dienste der katholischen Sache. Sie zeigen, daß die vom Geiste der katholischen Kirche durchdrungene, belebte uud geleitete deutsche Volksseele durch die Umwälzungen des 16. Jahrhunderts nur ihr Bestes verlieren

und gar nichts dafür gewinnen konnte. — Das Buch beschränkt sich nicht auf die Geschichte der Geburt Christi, sondern umfaßt auch die ihr vorangehenden und zunächst folgenden Ereignisse. Gleich den Darstellungen der Weihnachtskrippen und vieler weihnachtlicher Volksschauspiele beginnt es mit der Verkündigung und geht bis zum Leben der hl. Familie in Nazareth und bis auf Lichtmeß. Die Texte gehören dem 13.—17. Jahrhundert an. Zum Teil sind sie von ausgezeichneten und doch heute nur noch wenig bekannten Schriftstellern jener Zeit, wie Hermann von Fritzlar, Berthold von Regensburg, Heinrich Seuse, Mechtild von Magdeburg. Zum Teil sind sie alten Handschriften, Gebet- und Gesangbüchern entnommen, so z. B. dem Kölner Psalter von 1638. Dazu kommt eine Fülle der entzückendsten Volkslieder, nicht wenige davon mit ihren Gesangsweisen, die in altertümlicher Notenschrift, aber mit modernem Linien- und Takteinteilungssystem gegeben sind, so daß sie der Benutzung keine Schwierigkeiten machen. Welch ein wunderschöner Gedanke, auch diese alten, meist vergessenen Lieder auf solche Art wieder ins Leben zurückzuführen. — Zwischen Wort und Bild besteht immer eine feine innerliche Beziehung, die das letztere nie zur bloßen Illustration werden läßt. Bei der Auswahl der Bilder konnte aus dem Vollen geschöpft werden. Ist doch die Geschichte der Menschwerdung Christi zahllos oft und von den größten deutschen Künstlern behandelt worden. Der Zeit nach gehören alle Bilder dem 15. und 16. Jahrhundert an. Daß der Herausgeber nicht in ältere Zeit zurückgegangen ist, auch daß er das 17. Jahrhundert nicht berücksichtigt hat, läßt sich, trotz der Rücksicht auf den zeitlich weiteren Text, billigen. So ist der Eindruck des Bilderschmuckes durchaus einheitlich geblieben. Viele Blätter haben volle Seitengröße, farbige sind — jedenfalls um den Preis nicht allzusehr zu steigern — vermieden worden. Dafür haben die Bilder einen angenehm wirkenden gelblichen Überdruck erhalten. Werke unserer allergrößten Meister sind dabei, vereinzelt Ausschnitte daraus. So aus den sieben Freuden Mariä von Memling, aus dem mittleren Marienbild des Grünewaldschen Isenheimer Altares. Mehrere Blätter zeigen Randzeichnungen aus dem Dürerschen Gebetbuche Maximilians. Dürer macht auch den Schluß mit seinem bekannten Brustbildchen des Christuskindes. Diesen Meistern schließt sich eine große Zahl an: Altdorfer, Burgkmair, J. van Eyck, Mabuse, der alte Holbein, Lochner, viele von den anonymen Gotikern, Schongauer, Rogier und viele andere. Zu bekannten Werken gesellen sich zahlreiche weniger bekannte, für deren Veröffentlichung man dankbar sein muß. So Lochners Darmstädter »Darstellung im Tempel«, Isenbrants Münchener »Ruhe auf der Flucht«, Mabuses Madrider »Maria mit dem Kinde«, Meister Franckes Hamburger »Dreikönigsbild«, Strigels Karlsruher »Verkündigung«, Altdorfers Wiener »Geburt Christi«, in der sich nach meinem Empfinden ein Anflug Grünewaldschen Einflusses spüren läßt, und noch zahlreiches anderes. — Die Ausstattung des Buches, Einband, Papier, Druck ist von vollendeter Schönheit und Gediegenheit. Besondere Schmuckteile, wie der Titel, die (rot gedruckten) großen Anfangsbuchstaben, die Notenschrift sind von O. Beringer kunstvoll gezeichnet. — Dem Herausgeber gebührt für seine mit Aufopferung und größtem Feinsinne durchgeführte Arbeit Dank, lebhafte Anerkennung, und der Wunsch, daß dieser Schatz alter deutscher Sprache, Dichtung und Kunst einen Platz in vielen deutschen, christfrommen Häusern finden möge. Doering

Aus Natur und Geisteswelt. 68. Bändchen. — Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Theodor Volbehr. 2. Auflage. Mit Abbildungen. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Im 1. Teil, welcher sich über die Vorbedingungen zum künstlerischen Arbeiten ausläßt, bespricht der Verfasser die Eindrücke der Umwelt auf das primitive Empfinden des Menschen, die Sprache der Linie, die Forderung der Übersichtlichkeit bei Gegenständen, bei ihren Nachformungen und im Bilde. Dann folgt ein Abschnitt über die Farben. Hier übernimmt der Verfasser die irrige Anschauung, die bei den Künstlern übliche Scheidung der Farben in »warme« und »kalte« lasse sich mit physikalischen Eigenschaften der Farben begründen, indem die einen wirklich eine durch das Thermometer meßbare wärmere Temperatur besäßen, als die anderen (S. 37 ff.). Der 2. Abschnitt (Bau der b. K.) beginnt mit dem Versuche einer Begründung des schon im 1. Teil breiter ausgeführten Satzes: »Eigenliebe ist der Anfang der bildenden Kunst«, eine häufige Behauptung, die bestenfalls zu einem kleinen Teil als nicht unzutreffend gelten kann, auch zu der wenige Zeilen zuvor (S. 48) vom Autor selbst gegebenen Erklärung im Widerspruch steht, wo er behauptet, die Vorbedingungen im Menschen, aus denen eine bildende Kunst emporwachsen mußte, lägen in einem natürlichen Trieb, der den Menschen zwinge, über sich selbst hinauszuwachsen, Anregungen aus seiner Umwelt aufzunehmen, in sich zu verarbeiten und neu zu gestalten. Ganz richtig fährt der Autor an jener Stelle fort: »Dieses Gestalten aber geschieht nach Gesetzen des Formensinns und des Farbengefühls, die tief in der menschlichen Natur begründet sind. Was so entsteht, das ist Kunst.« Richtig ist auch, daß es dem primitiven Menschen ein großes Anliegen war, seinen Körper zu schmücken durch Bemalen, Tätowieren, durch Behängen mit farbigen Gegenständen. Solche Hantierungen haben im Ernste mit der bildenden Kunst nichts zu tun. Diese setzt ein mit den ersten Versuchen, Menschen und Tiere nachzubilden, Gefäße und Geräte zu zieren, sowie Schmuckstücke bewußt zu bearbeiten. Es wird auch immer übersehen, daß die Geistesentwicklung eines Volkes bereits weit gediehen sein kann, ehe das einsetzt, was Kunstbetätigung genannt werden darf. Überhaupt bilden die unnötigen Abschweifungen der Phantasie des Autors auf das Gebiet der Anfänge menschlicher Kultur, wie er sie sich denkt, einen schwachen, störenden Punkt in dem Büchlein. Die S. 49 ausgesprochene Behauptung, daß Eigenliebe der Anfang der bildenden Kunst war, wird auf S. 51 dahin berichtigt, daß sie den Anstoß zur Schmuckkunst gegeben habe, die Weibesliebe aber habe in das Gebiet der hohen Kunst eingeführt. Der Verfasser gibt keine Erklärung, was er unter »Bau« der bildenden Kunst versteht; aus dem Inhalt des II. Teiles seines Büchleins möchte man schließen, daß er darunter die Entwicklungsgeschichte der Kunst meint. Am besten befriedigt der III. Teil, worin die im Kunstleben bestimmten Elemente erörtert werden: Die Persönlichkeit des Künstlers, die sozialen Verhältnisse, Klima und Bodenbeschaffenheit des Landes, das Material. S. Staudhamer

Festschrift des Münchener Altertumsvereins zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum. München, Horst Stobbe, 1914. Mit 1 Heliogravüre, 7 teils farbigen Tafeln und etwa 200 Textabbildungen. 183 Seiten. 20 Mark.

Zwei Jahre, nachdem der Münchener Altertumsverein sein 50jähriges Bestehen begehen konnte, versandte der Verlag die aus diesem Anlaß erschienene Festschrift. Eine nachträgliche Besprechung erscheint noch angebracht mit Rücksicht auf die Gediegenheit des auch äußerlich stattlichen Bandes, der sich weit über die bei ähnlichen Feiern herausgegebenen Gelegenheitsschriften heraushebt und dessen Inhalt mehr an die Festschriften, wie sie Schüler ihren ehemaligen Lehrern bei wichtigen Lebensabschnitten zu widmen pflegen, gemahnt, denn an eine Vereinsschrift. Beim Studium, das jeder einzelne Artikel verlangt, wird einem inne, daß der Verein, getreu seiner langjährigen Tätigkeit, sein Material weit über

Münchens Mauern, ja Bayerns Grenzen hernahm. Mit der speziellen Kunstgeschichte Münchens befassen sich lediglich zwei Beiträge von Dr. Hans Buchheit über Miniaturmalerei in München und Dr. Adolf Feulner über die Münchner Plastik des späten Rokoko. Die übrigen Mitarbeiter holen weit aus in der Geschichte und in der ländlichen Entfernung. So bespricht der Vorsitzende des Vereins Franz Wolter die ägyptische Porträtkunst, einen gotischen Tonkrug aus dem Jahre 1470 und eine Fibula aus der Karolingerzeit. Allgemein kunsthistorisches Interesse verlangt desselben Verfassers Abhandlung über die bayerische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts, in dem der weiteren Forschung gut fundierte Anhaltspunkte gegeben werden. Auch Direktor Dr. Philipp Maria Halms Aufsatz zur Inntaler Grabplastik der Spätgotik steht weitergehendes Interesse zu. Mit der Malerfamilie Strigel in Memmingen, auf die erstmals Bode und Vischer hinwiesen, beschäftigt sich Dr. F. X. Weizinger in fleißigen und tiefgründigen Studien. Jos. L. Fischer wies in einer Zeitungsbesprechung noch darauf hin, daß auch eines der schönsten Glasgemälde auf bayerischem Boden, die Weihe der Anna selbdritt, in den Kreis des Bernhard Strigel gehört. Auf die Reste des wahrscheinlich aus Regensburg stammenden Kasels aus dem 11. Jahrhundert, das sich heute in der Sammlung des Historischen Vereins von Eichstätt befindet, macht Dr. M. W. Schmid aufmerksam, Dr. Georg Lill auf Ludwigsburger Figurenplastik in Amberger Ausformungen und auf Delfter Platten. George von Dadelsen, der auch das Bildnis eines unbekannten Herrn von Jan van Livensz (1607/74) veröffentlicht. Franz Wolter endlich zeigt im heimischen Rahmen noch Handzeichnungen. Die Andeutung des Inhalts lehrt, daß Fachkreise des öfteren auf diese Jubiläumsschrift zurückgreifen werden. W. Zils-München

Die Reichenau in ihren Beziehungen zur Wissenschaft und Kunst von Adolf Brinzinger, Stadtpfarrer in Oberndorf a. N. Druck der A.G. Schwarzwälder Bote, 1918.

Der Verfasser gibt nach einem kurzen Überblick über die Christianisierung der Südwestecke Deutschlands und Gründung des Benediktinerklosters Reichenau durch Pirmin im 8. Jahrhundert ein Bild der wissenschaftlichen Bestrebungen dieses (nach Fr. v. Kraus) lange Zeit bedeutenderen Klosters, als es die benachbarten Bistümer von Konstanz und Basel waren, um dann die Kunst auf Reichenau seit der zwischen 958—77 erbauten, und 1812 abgebrochenen alten, großen, romanischen, dreischiffigen Pfarrkirche St. Johann zu behandeln. Die Wandgemälde der St. Georgskirche in Reichenau Oberzell, der Pfarrkirche zu Niederzell, Goldbach und Burgfelden beweisen für die Kunstgeschichte, daß die Reichenau als Zentralpunkt der ottonischen Zeit im 10. Jahrhundert tätig war. Ob sie, wie Kraus meint, in Verbindung stehen mit den Bildern Italiens in St. Angelo in formis, bezweifelt der Verfasser. Ihre Beziehung zur Kunst des Orients wird erst ersichtlich werden, wenn einmal die Monumente des Orients genauer erforscht sind. Jedenfalls, schließt der Verfasser, wird Reichenau wegen seiner Wandfresken immer ein Glanzpunkt sein für die Zeit der frühromanischen Periode in der Malerei. Dem mit liebevollem Eingehen in den Gegenstand geschriebenen Schriftchen sind wertvolle Literaturvermerke beigegeben. Z.

Stark wie der Leu, gläubig und treu! Von Dr. Rich. Hoffmann München, Max Kellerers Verlag, 1917. Preis M. 2.50, geb. M. 3.50.

Konservator Dr. Rich. Hoffmann, der während 29 Monaten als Divisionsgeistlicher einer bayerischen Infanterie-Division im Felde stand, bis ihn der Ruf nach der Heimat im Anfang dieses Jahres zur Berufsarbeit zurückforderte, legt in diesem Büchlein seine Eindrücke nieder, die er von Land und Leuten, den einheimischen sowohl als unseren Wachthaltern empfing. Wenn auch die Aufsätze in erster Linie von aufopfernder seelsorgerischer Tätigkeit erzählen, so mangelt ihnen doch nicht der große, die Einzelheiten zusammenfassende Zug des Beitrags zur Geschichte des vergangenen Krieges auf dem westlichen Schauplatz. Für unsere Zeitschrift interessieren indes in erster Linie die Stellen, an denen der Kunstwissenschaftler spricht, und, wie bei der Beschreibung der Totenehrung und des Heldenfriedhofs in Billy-Montigny dem Künstler Anregungen bieten. Während die Natur, belebend eindringend und das Ganze mit einem warmen Hauche durchdringend, den deutschen Soldatengottesacker beherrscht, zeichnet den Franzosenfriedhof Widernatur, gekünstelter Firlefanz aus. »Welch künstlerische Verfehlung,« meint Dr. Hoffmann, »Blumen, Kränze in leuchtenden, die Natur imitierenden Farben — aber aus Gußeisen geformt! Das allein sagt alles.« Allerdings eignet auch dieser Geschmacksverirrung ein Vorzug — sie braucht keine Pflege. »Kein Wunder, wenn niemand von der Bevölkerung in den Gängen des Friedhofs gesehen wird.« Neben solchen kulturgeschichtlich richtigen Feststellungen finden sich auch feine kunstgeschichtliche Hinweise. So regt St. Pierre in Douai zu einem Vergleich mit St. Peter an. Äußerst lesenswert sind in dieser Beziehung die Architektur- und Landschaftsbilder aus dem besetzten Gebiet Nordfrankreichs (Basilika von St. Quentin usw.) in ihrem ersten Teil. Weniger möchte ich die Darstellung der Geschmacklosigkeiten, die man in jeder französischen Kirche trifft (Gipsfiguren, unglaublich roh gearbeitete Fabrikwaren auf höchst unschönen Postamenten) ohne einen Hinweis auf unsere Verhältnisse sehen, denn Gipsfiguren, »mitunter sogar in Glasschränken« und andere mit dem Charakter des Schatzkästleins, das unsere Kirchen auch nach außen hin sein sollen, unvereinbare Verirrungen, sollen selbst in München noch immer ab und zu zu finden sein. Ich bin des Verfassers wegen ausführlicher, als die ursprüngliche Absicht bestand, auf sein Kriegswerk eingegangen, um mein Interesse zu zeigen. Wird das Interesse allseitig und zaudert der Verlag nicht mit einer rührigen Propaganda, so dürfen wir eine zweite Auflage erwarten. Vielleicht entschließt sich der Verfasser, auch die Ergebnisse seiner kunsthistorischen Beobachtung gesammelt und losgelöst von allen anderen Eindrücken, zu veröffentlichen. W. Zils

Friedhofberatung, rheinische Bauberatungsstelle, Düsseldorf, Kommissionsverlag von Schmitz und Olbertz, Düsseldorf, 1916, 4°, 29 S. Vorliegender Aufsatz über Friedhofberatung aus der Feder des Landrats zur Nieden weist wiederholt auf die Notwendigkeit der Mitarbeit des Klerus bei der künstlerischen Gestaltung des Friedhofs hin und verlangt die Vorlage eines jeden Denkmalsentwurfs an einem künstlerischen Beirat, wie es ja in München schon des längeren geübt wird.

Zahlreiche Abbildungen beleben den Text, stehen aber qualitativ nicht alle auf gleicher künstlerischer Höhe. Geitner

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1921. Herausgegeben von Dr. J. Schlecht. Mit zahlreichen Illustrationen und farbigen Umschlägen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, München, Karlstraße 6. — Preis M. 6.—.

Schöne und billige Weihnachtsgabe. Besprechung folgt.

DRUCKVERSEHEN

Im Beiblatt der vorigen Nummer, S. 1, rechte Spalte, Zeile 48, muß es heißen: »3 haben etwas...«

MAX KLINGER

Klinger, der im November des vorigen Jahres einen Schlagfluß erlitten hatte, und seitdem an künstlerischer Betätigung gehindert war, ist am 4. Juli in Groß-Jena an der Unstrut gestorben. In Leipzig war er am 18. Februar 1857 zur Welt gekommen und hat daselbst den größten Teil seines Lebens zugebracht. Es war die Erfüllung einer tief empfundenen Pflicht, daß die Stadt diesem Künstler eine großartige Leichenfeier veranstaltete. Dabei gedenkt man unwillkürlich ähnlicher Ereignisse aus der Zeit der italienischen Renaissance und gerät auf Erwägungen, wie selten dergleichen seitdem geworden, wie anders das Verhältnis des Volkes zur Kunst sich in unseren Tagen gestaltet hat. Auch der Leipziger Gedenkakt ist nicht eigentlich unter diesem Gesichtspunkte aufzufassen. Er gab Zeugnis von dem Stolze dieses großen Gemeinwesens auf einen Mann, dessen Eigenart und Lebenswerk freilich zu den außerordentlichsten gehört — aber er war nicht der Ausdruck der Trauer eines ganzen Volkes um einen mit staunender Liebe verehrten Heros. Die Auffassungen haben sich geändert seit der Zeit Raffaels und Michelangelos. Und Klinger hat viel getan, aber wenig dafür, Seele und Verständnis des Volkes zur Wiederaufnahme der von der Kunst ausstrahlenden erziehlichen Momente zu befähigen. Das konnte er schon darum nicht, weil ihm selbst die wahre Tiefe des Verhältnisses zur Religion fehlte, die doch Grundlage aller Erziehung, also auch jener bleiben muß, die über die Ästhetik ihren Weg in Herz und Verstand nehmen soll. Wesentlich mit aus diesem Grunde ist es falsch, Klinger und Dürer in einem Atem zu nennen, Dürer suchte und fand, Klinger blieb ein Suchender, dem es versagt war, zu finden und zu geben, was ihm und uns wahrstes Genüge geschafft hätte. Daran hätte es auch nichts ändern können, wenn ihm vergönnt gewesen wäre, seine letzten gewaltigen Pläne, das Wagner-Denkmal und die Ausschmückung des Stiegenhauses im Leipziger Museum auszuführen. Aber obzwar Klinger, zumal auch um seiner norddeutschen Natur und Empfindungsweise willen, einer der unsrigen fernen Weltanschauung folgte, so ist er dennoch auch uns als Künstler einer von den seltenen ganz Großen.

Seine Genialität bewies sich schon äußerlich in jenem ungeheuren Fleiße, der in den letzten traurigen Zeiten zu quälender Rast verurteilt war. Gewaltig ist der Umfang des in vierzig Jahren strenger Arbeit entstandenen Klingerschen Lebenswerkes. Allein die Zahl seiner Radierungen beläuft sich auf über 330. Dazu die zum Teil in übergewöhnliche Maße gewachsenen Malereien, die Werke der Bildhauerkunst. Jede dieser vielen Schöpfungen, ob groß oder klein, Erzeugnis höchster technischer Sorgfalt, Lösung ganz neuer Probleme, Überwindung unerhörter Schwierigkeiten, die Klinger selbst sich schuf, nicht um äußerlichen Prunkens willen, sondern im Ringen mit der wogenden Flut seiner Gedanken, deren Überfülle nur durch Übermacht künstlerischer Mittel bewältigt werden könnte. Daß er als Radierer und Meister des Steindruckes die Technik beherrschte bis in letzte Feinheiten, derart, daß seine Graphik den Höhepunkt moderner Vollendung bedeutet; daß er als Maler jeglicher Wirkung sicher war und dies auch durch erlesene impressionistische Leistungen bewies (so in der »Blauen Stunde«, vor allem im »Urteil des Paris«, in dem er den Pariser Impressionismus auf die Monumentalmalerei übertrug); daß ihm alle Ausdrucksfähigkeiten der Zeichnung, von herber Realistik bis zu den Zartheiten eines höchsten Idealismus zu Gebote standen; daß er als Plastiker wundervoll modellierte Körper zu bilden vermochte — das alles war bedeutend am Äußern seines Schaffens, aber nicht das entscheidend Persönliche. Diesem kommen wir erst näher, wenn wir jene neue Sprache belauschen und zu verstehen suchen, die er seiner Kunst lehrte. Die Sprache der Plastik, die wie bei Michelangelo, allem, was er schuf, den Charakter gab, aber, indem Klinger sie mit der Malerei vermählte, Geschöpfe einer neuen Kunst erzeugte, welche die Züge beider Eltern trug. Alt und jung zugleich ist diese Kunst. Was in der Vorzeit gar manchem Meister mit rühmender Phrase nachgesagt worden ist, er habe die Antike wiedererweckt, das trifft bei ihm insofern zu, als er sich bewußt ihrer bemächtigte, um seine Kunst mit ihrer Kraft zu erfüllen, mit ihrer Schönheit zu schmücken. Auch den Griechen hat, als sie ihre Plastiken färbten, das Ideal eines malerisch plastischen Mischstiles vorgeschwebt; das späte Rom hat ihn in jenen prachtvollen Werken weiterentwickelt, bei denen der Farbenreiz verschiedener kostbarer Gesteinsarten herrliche Wirkungen schuf. Aber Klingers Wollen strebte über die Erreichung äußerlicher Pracht hinaus. Auch wo er sie aufs höchste steigert, bleibt sie streng, verwandt den Stilisierungen archaischer Kunst, bedient sich ihrer äußeren Mittel, um den Ideeninhalt desto stärker herauszuarbeiten. So vereinigte sich in seinen Werken Antike und Gegenwart, Gestalt und Inhalt, Herrlichkeit des Südens und neuzeitliche nordische Gedankenschwere. Man kann bei Klingers Schaffen Form und Geist nicht voneinander trennen. Beide waren bei ihm einander notwendig, nicht um auszusprechen, was sich als tiefste Seelenregung nicht aussprechen läßt, aber um über eigenes Gefühl und inneres Erleben zur Befreiung zu gelangen im Erschaffen von Gebilden, deren geistiger Inhalt nur nachgefühlt, nacherlebt werden kann. Mit nur gegenständlicher Anschauung läßt sich dem Verständnisse Klingers nun und nimmer beikommen, auch symbolitische Auslegungskunst, philosophische Grübelei führt nicht zum letzten Ziele; nur Ahnen kann dem Sinne des Schaffens dieses Einsamen nahe kommen, das entsprossen ist aus Gesetz und Freiheit feinster psychologischer Erkenntnis, dramatischer Leidenschaft und Verstand, Zartsinn und Herbheit, Natur und überquellender romantischer Phantasie, Schmerz und Freude, Lebensbejahung und Todesschauer, Spott und Andacht, Individualismus und Universalismus. Viele Eigenschaften; sie alle könnten sich in ein einziges Wort zusammenfassen lassen: in das Wort deutsch. Könnten es, wenn nicht eine fehlte, die größte von allen, die Religiosität. Denn in Wahrheit, alle jene kennzeichnen die Art des Deutschen, also auch die seiner Kunst. Aber Überlegenseinwollen gegenüber der Religion gehört nicht dazu, ist deutscher Art wesensfremd, raubt auch höchstem Streben edelste, wichtigste, fruchtbarste Teile seines Werkes. Weder aus dem gewaltig monumentalen »Christus im Olymp«, noch aus den 8 Federzeichnungen »über das Thema Christus«, noch aus der Radierung »Christus in der Hölle«, noch aus dem von profanen Zügen entstellten Gemälde der »Kreuzigung« spricht gläubiges religiöses Erleben. »Christus im Olymp« ist trotz der Gestalt der Psyche und der vielbewunderten, vielangegriffenen beiden plastischen Verkörperungen menschlichen Sehnens, doch nur Versinnbildlichung der in der Tatsache der Entthronung der alten Götterwelt ruhenden kulturgeschichtlichen Bedeutung. Ein Moment tieferer Innerlichkeit möchte sich in der herrlich komponierten Dresdener Pietà offenbaren. Aber er schwindet, von klügelnder Absicht unterdrückt. Und als Ziel des Lebens sieht Klinger nicht dereinstige Erlösung, sondern Aufgehen im Nichts und im Lebenshasse des Todes. Das ist der menschliche, wenn man will, sittliche Mangel am Geiste der Klingerschen Kunst. Zu ihren schönsten, deutschesten Eigenschaften aber gehört ihr nahes Verhältnis zur Natur. Man sehe seine Landschaften! Nur vereinzelt sind sie so charakteristisch deutsch, wie in seinen Simplicius-Radierungen. Aber der südliche Einschlag macht die andern nicht um einen Hauch fremder. So wie Klinger die Landschaft Italiens und Griechenlands sah und empfand, so war das nur einem Menschen möglich, dessen durch und durch deutschem Empfinden

und Sinnen die Landschaft Verkünderin und Gleichnis des in ihr waltenden und des sie begreifenden Geistes ist. Denn nicht um ihrer selbst willen ist sie für Klinger da. Seine Kunst gilt nicht dem Unbeseelten, sondern dem Beseelten, dem Sinne menschlichen Daseins, dem Menschen als dem Sohne der Erde, als dem Opfer wie dem Meister dunkler Mächte und als dem Bilde der Übernatürlichkeit. Von der Frühzeit an kehrt der Gedanke an die Härte des dem Schicksal preisgegebenen realen Lebens immer wieder, wählt sich Formen eines erschütternden Naturalismus in den Großstadtszenen, einer düsteren Phantastik, Wahrheit und Dichtung, in den Radierungen vom Tode und vielen anderen, aber auch in der Gestalt des den äginetischen Skulpturen verwandten Athleten, im »Drama«, dieser tiefsinnigen, wundervoll gestalteten Verherrlichung des Kampfes für die Heimat. Noch in den letzten Zeiten seines Lebens klagte der Meister, daß es ihm versagt sei, jetzt, wo er die Revolution kennengelernt habe, ihr einen Zyklus von Radierungen zu widmen. Sein Genius, dem es gegeben war, Leitgedanken der Antike und Gegenwart zu vereinigen, schuf die mächtige Monumentalität der Malerei in der Leipziger Universitätsaula, den »Christus im Olymp«, seine Freude an Hoheit und Schönheit antiker Form das »Urteil des Paris«. Tief schürfende Kenntnis der weiblichen Psyche ließ die »Salome«, die »Kassandra« entstehen; Bewunderung für Geistesgröße zu unübertrefflich charakterisierten Bildnissen, aber auch zu der »Brahmsphantasie«, die mit der Feinheit ihres Verständnisses für den Meister und seine Kunst das Entzücken des Gefeierten erregte. Im höchsten Grade kennzeichnend für Klinger ist diese Liebe zur Musik. Ihrem größten Genius hat er die Hauptschöpfung seines Lebens geweiht. Beethoven zu feiern in einem Werke ohnegleichen, das war ein früh gehegter Wunsch. Schon 1885 war das Modell fertig. Keine Mühe war dem Künstler zu groß, kein Aufwand zu hoch, kostbarste Materialien, zum Teil aus weiter Ferne, auf langwierigen Reisen für dieses Denkmal herbeizuschaffen. Pracht und Schönheit edelster Form und erlesenster Farben vereinigen sich zur Huldigung für den Menschen, dem die Begeisterung des Künstlers als Zeus jenes antiken und zugleich germanischen Himmels sich erträumte, wo aller Schmerz und alle Wonne künstlerischen Strebens und Schaffens in Harmonie von überirdischer Majestät sich auflöst. — Daß Klinger nicht auch seine letzten Pläne ausführen konnte, darf man angesichts der gewaltigen Anfänge dazu beklagen. Sie hätten weitere Teile seiner Innenwelt erschlossen, neue Schätze gespendet, deren Wert wie den des gesamten Klingerschen Schaffens erst die Zukunft voll wird würdigen können.

Doering

CARL STEFFECK

(Zum 100. Geburtstag)

Die Bedeutung Carl Steffecks, der am 4. April 1818 als Sohn einer begüterten Berliner Familie geboren ward, im Rahmen der Kunstgeschichte, wie es wohl geschehen ist, nur dahin zu würdigen, daß er seines Lehrers Krüger Reiter- und Pferdemalerei fortsetzte und ein Stück Altberliner malerischer Kultur vom Anfang des 19. Jahrhunderts für die Gegenwart rettete, heißt des Meisters Tätigkeit verkennen. Daß er der Gegenwart mehr ist, als eine blasse Erinnerung, zeigte sich deutlich im Oktober 1913 bei der Ausstellung aus seinem Nachlasse. Der Katalog enthält pietätvolle Erinnerungen von Max Liebermann, der sich (wie schon 1908 in der Zeitschrift »Kunst und Künstler«) dankbar seines Lehrers erinnert. Gleichzeitig mit der humanistischen Ausbildung im Gymnasium lief bei früh erwachter Neigung für die Kunst Steffecks künstlerische Lehrzeit. 1837 finden wir ihn im Atelier Franz Krügers arbeitend, 1839 bei Karl Begas. Die Tradition berichtet, daß der Künstler von seinem Vater die Erlaubnis, sich der Malerei ganz zu widmen, erst nach der Vollendung des Doppelbildnisses mit seinem Bruder erhielt. Dem Bilde, das man lange Zeit für verschollen hielt, eignet deshalb eine besondere Bedeutung, weil es zeigt, daß es auch Ende der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland eine Technik gab, die sich mit der gleichzeitigen französischen Malerei vergleichen läßt. Warum Steffeck trotzdem in den Jahren 1839 und 40 zu Delaroche und vor allem Horace Vernet nach Paris ging, um hier Bilder im Louvre zu kopieren, diese Frage wurde schon gestellt. Unbestritten ist, daß sich Steffeck in der französischen Hauptstadt handwerklich weiterbildete, während der Aufenthalt auf sein deutsches Denken und Fühlen und hiermit auf den Inhalt seiner Bilder ohne Einfluß blieb. Anders wirkte Italien, wo der Künstler von 1840 bis 42 nächst der Kunst auch der Natur, dem Volks- und Tierleben die sorgsamste Teilnahme zuwandte und einige seiner frühesten Kompositionen (wie die Büffel aus der Campagna in Rom, 1891, die römischen Campagnaten im Gebirg, 1882, und das Pferderennen in Palermo während des Rosalienfestes) schuf. Die italienischen Eindrücke und italienische Motive herrschten auch nach der Rückkehr nach Berlin für lange Jahre vor. Hier, wo er 1859 Professor, ein Jahr darauf Mitglied der Berliner, wie auch der Wiener Akademie wurde, weiß er bald als Künstler wie als Lehrer hervorragende Leistungen aufzuweisen. In seiner Schule, die sich wegen des damals recht geringen Ruhmes der Hochschule für bildende Kunst eines starken Zuspruchs erfreute, saßen angehende Maler, Architekten und Kunsthistoriker, um die menschliche Figur zu studieren. Oft zeichnete Steffeck selbst. Und was z. B. Liebermann im Gedächtnis festhielt, die »Sicherheit und Leichtigkeit«, mit der Steffeck »das Modell hinunterfegte, fast ohne den Bleistift abzusetzen«, so daß es bei ihm keine Korrektur gab, zeigt uns eine Seite seines künstlerischen Könnens. Die Arbeiten seiner Schüler, die er nach seinem allmorgendlichen Spazierritt besichtigte, interessierten ihn nur, wenn er in ihnen etwas in der Natur Beobachtetes wiedergegeben fand. Sein Sinn für Zeichnung war eminent und was in dieser Beziehung ebenfalls Liebermann vor Jahren schrieb, darf heute wiederholt werden: »Bevor Steffeck den Gaul malte, ließ er ihn sich in dem kleinen Garten hinter seinem Atelier vorreiten, um seine Gangart kennenzulernen. Mit wunderbarer Sicherheit und photographischer Treue wußte er sie nachher wiederzugeben. Er hatte eine Steeplechase gemalt, wie ein Gaul alle vier Beine unterm Leib, über eine Hürde setzte, und die Kritik hatte ihn wegen der allerdings höchst ungewöhnlichen ungewagten Stellung der vier Pferdebeine als unmöglich in der Natur, heftig angegriffen. Eines Tages zeigte er uns triumphierend eine Momentphotographie, deren Herstellung inzwischen erfunden war, und woraus deutlich hervorging, daß er ganz richtig die Stellung der Pferdebeine wiedergegeben hatte — — —.«

Steffecks Talent zeigte sich in den unzähligen kleineren Pferde- und Hundebildern, am schönsten aber in seinen Pferde- und Reiterporträts, die er zu 6 Friedrichsd'or das Stück und gewöhnlich alla prima in einer Sitzung heruntermalte und welche die glücklichen Besitzer oft noch naß mit nach Hause nehmen konnten! (Liebermann.) Mit dieser Tiermalerei hing eng Steffecks Genrekunst zusammen. Begebenheiten aus dem menschlichen Familienleben übertrug er mit Glück ins Tierreich, ohne in eine hier doppelt unangebrachte süßliche Sentimentalität zu fallen. Ich denke dabei z. B. an die »Die Kinderstube« betitelten jungen Hunde von 1864 oder an die »Wochenvisite« von 1872.

Steffeck, den unsere Zeit als Bildnis- und Pferdemaler schätzen lernte, gründete, so unglaublich dies klingen mag, seinen Namen und sein Ansehen als — Historien-

maler. Den Kampf Albrecht Achilles' mit den Nürnbergern (1450) malte er als Dreißigjähriger. Das Bild, dessen Entwurf in den Besitz des Kaisers überging, kam nach einer durch Steffecks »revolutionäre« Gesinnung 1848 hervorgerufenen Verzögerung später in die Nationalgalerie. Er kann uns heute ebensowenig wie etwa die Wallensteinschen Reiter in einem Kloster (1851), das Gefecht zwischen preußischer Reiterei und österreichischem Fußvolk, mit dem sich der Künstler erstmals auch als »Schlachtenmaler« betätigte, oder das ebenfalls vom Kaiser erworbene Bild, der Sieger von Königgrätz von seinen Kriegern begrüßt (1869), kaum mehr als seine Tierdarstellungen sagen. Als der Meister 1880 einen Ruf als Direktor der Kunstakademie zu Königsberg — in welcher Stellung er am 11. Juli 1890 starb — angenommen hatte, betätigte er sich nicht nur noch fast ausschließlich im historischen Fach, sondern wandte sich auch der Wandmalerei zu. Wohl hatte Steffeck schon vom 1. Oktober bis 15. Dezember 1854 — in einem Fries für den Zirkus Renz in Berlin — ein Zyklus von 16 Bildern mit der Entwicklung der Geschichte des Pferdes — sich einer dekorativen Arbeit unterzogen. Doch damals blieb er auf seinem ureigensten Gebiete, während er jetzt geschichtliche Szenen in großzügiger Aufmachung näher zu bringen suchte. 1883 nahm er den Auftrag an, den Abend nach der Schlacht bei Sedan auf einem Wandgemälde zu schildern, später beteiligte er sich an den Wandgemälden in der Aula des Wilhelmsgymnasiums zu Königsberg und des dortigen Regierungsgebäudes. Alle diese Werke — vielleicht darf man den Entwurf »Die hl. drei Könige zu Pferde« ausnehmen, verraten uns, daß das aufgetragene Thema den Künstler nicht mitfortriß, der verstieß gegen das oberste Kunstgesetz: In der Beschränkung zeigt sich der Meister! Was Steffeck leisten konnte, wenn er sich in kluger Selbstbeschränkung begnügte mit dem, was ihm lag, erhellen seine Radierungen und Lithographien mit Pferdeporträts, die man auch heute noch gerne zur Hand nimmt.

W. Zils-München

WIENER KUNSTSCHAU, SOMMER 1920

Künstlerhaus (Genossenschaft der bildenden Künstler) — Secession — Albrecht-Dürer-Bund — Hagenbund — Ausstellung alter orientalischer Teppiche aus dem Besitz des früheren Kaiserhauses in Österreich im Museum für Kunst und Industrie. — Ausstellung Kunstschau — Kunstgemeinschaft im Palmenhaus.

Wie zumeist in den früheren Jahren, füllt auch dieses Mal wieder die Ausstellung der Künstlergenossenschaft sämtliche Säle des weitläufigen Hauses. Diese Ausstellung in ihrer Massigkeit steht aber im umgekehrten Verhältnis zu dem zur Verfügung stehenden Raum für eine eingehende Besprechung. Wir müssen uns also dieses Mal darauf beschränken, von den namhaftesten Ausstellungen ein Bild in großen Umrissen zu geben und nur das Wichtigste aus ihnen herauszuheben. Was nun die Ausstellung der Künstler-Genossenschaft anbetrifft, so merkt man in der großen Mittelhalle, in der wie üblich die Plastik untergebracht ist, den Mangel an echtem Material und an großen Aufträgen, die genrehafte Kleinplastik herrscht vor und unter den wenigen großen Werken sieht man häufig akademische Gipse. Unter den Großplastikern ragt Wollek hervor mit seinem prähistorisch massig wirkenden Siegfried-Brunnen und einem Grabmal mit fein durchgearbeitetem Doppelbildnis. Eine gute und interessante Arbeit ist auch Fialas »Jüngling«, ebenso Zeleznys altertümlich - bäuerlich empfundenes und gestaltetes Kindlein in der Wiege mit Engelkranz, farbig in Holz ausgeführt. Auch mehrere gute Porträtbüsten, jedoch meist ihrer Persönlichkeiten wegen nur von lokalem Interesse, sind zu sehen. Von den Malern sind einige wertvolle Kollektiv-Ausstellungen vorhanden, so von J. Epstein, der, fünfzig Jahre alt geworden, eine Übersicht über sein Schaffen gibt, von Friedrich Beck, der einen Saal mit ernsten Gebirgslandschaften füllt, von Adolf Karpellus, in dessen Bildern sich das Eigenleben des im Vorjahre gestorbenen Künstlers äußert, ferner von Konopa eine Anzahl reizvoller Arbeiten mit stark fesselnden Motiven. Sonst gibt es zahlreiche schöne Porträts von W. V. Krauß, auch Meister Angeli, der vor kurzem seinen 80. Geburtstag feierte, zeigt ein prächtiges Damenbildnis. Besonders bemerkbar machen sich noch Windhager mit einem reich koloristischen Bild, das einen biblischen Stoff behandelt, diesen aber durch die Realistik der Behandlung ziemlich ins Gewöhnliche hinabzieht, Scharf, Rauchinger, Baschny, Gsur, A. Janesch, Grill, Herschel, Gorgon, Zwickle, Leitner, Prosch, Karl Scholz, Helmberger, Legler, Larwin, Strecker, Wrabetz, Köpf, Brunner, Hoefner, Katherine Wallner, Ranzoni, Stella, H. Charlemont, Kasparides, Temle und noch viele andere. Ein besonderes fein in seinen Farben wirkendes Bild bringt Raida, Frieda Miller ein kleines Gemälde voll altmeisterlicher Tönung, aber trotzdem modern empfunden. Die eine Längswaud im großen Saal ist den Mitgliedern der Künstlergruppe »Die Wage« überlassen worden, von der die Maler Glotz, Lamm und Kahrer, die wir schon früher im Haus der jungen Künstlerschaft erwähnten, mit imposanten Leistungen vertreten sind. Den ganzen ersten Stock nehmen in der gegenwärtigen Ausstellung die Architekten ein, unter diesen Künstler älterer und moderner Richtung, so Hoppe, Kammerer uud Schönthal, sowie Alfred Keller, die, auch für Laien recht interessante und geschmackvolle Darbietungen aufweisen.

Auch Graphik und Kleinplastik sind gut vertreten. Bei ersterer die Namen Eggeler, Saliger, Lux, Frieda Gold, Eyth, Kasimir, bei letzterer Scholz, Grienauer, Elischer, Schwetz-Lehmann. Von den Meistern der Plakettkunst die gewohnt guten Arbeiten von Thiede (Gußplaketten), Trautzl, Hujer, Six und Hartig. In der Ausstellung der »Secession« macht sich unleugbar neuerdings ein mehr konservativer Geist bemerkbar, der dem künstlerischen Niveau des Ganzen sicher aber nur von Vorteil ist. Besonders fallen die beiden großen Bilder von Artur Brusenbach auf: »Klagende Frauen« und »Der Ruf des Todes«, etwas akademisch im Stile Pilotys gemalt, aber prachtvolle Behandlung der Einzelheiten, unübertrefflicher Akt und brillante Farbengebung. Einen — auch im Format — kräftig gestalteten »Sommermorgen«, aber verhältnismäßig von geringer koloristischer Wirkung, bringt Julius Hüther. Prächtig belebt ist Ferdinand Kitts »Pandora«, die ein hervorragend zeichnerisches Talent verrät. Ein Künstler von ganz eigenem Phantasieleben ist Franz Sedlacek. Wie aus einer Traumwelt ist seine »Phantastische Stadt« mit ihren grotesk verkleinerten Menschen. Ein großes Talent der Lemberger Maler Leopold Gottlieb, der in seinen Kompositionen durch glanzlose biblische Einfachheit und durch strenge urwüchsige Gliederung des Bildvorganges fesselt und für die Zukunft noch Bedeutendes verspricht. Groom-Rottmayer, Klotz-Dürrenbach, Heinrich Krause, Erich Wagner, Hänisch, Gerstenbrand, Kokos, Tichy seien mit Anerkennung genannt; ein sehr feines solides Können mit Münchener Reminiszensen zeigt Dr. Bucher in seinen Bildnissen. Auffallend und merkwürdig anziehend sind die Guaschen von Goro Ottei. Ekke Olzberger bringt einige lebendige, ungezierte Kinderporträts, Wieden, Friedrich, Kruis, Roux und Nowak zeigen ihre alte tüchtige Eigenart; sehr hübsch sind auch die anmutigen Blumen- und Schmetterlingsstudien von Stolba. Die Palme sei in der diesmaligen Ausstellung dem Prager August Brömse zugedacht, dessen graphische Blätter eigentlich eine stundenlange Betrachtung bedingen; sie sind von einer außer-

ordentlichen Tiefe und Gediegenheit. Auch des Künstlers kleines Ölgemälde »Der verlorene Sohn« zeigt die gleichen Vorzüge. Nicht übersehen soll übrigens auch Anton Velim sein, dessen frischer, prächtig gemalter Maientag mit zu den besten Schöpfungen gehört. Von Plastiken sei eine lebhaft bewegte Gipsstatuette von Josef Bock und zwei Marmorköpfe, darunter des eines lachenden Kindes, von Michael Drobil als gereifte, Lob verdienende Arbeiten genannt. Die geschickte Anordnung und die sorgfältige Auswahl des Gebotenen sei der Ausstellungsleitung dieses Mal besonders gedankt. Von der Hauptausstellung 1920 des Albrecht-Dürer-Bundes, der durch den Fleiß, vielseitiges Talent und recht gutes Können seiner Mitglieder stets bestrebt ist, dem Namen, den er sich gewählt, Ehre zu machen, ist manches Gute zu berichten. Zweifellos bieten kleinere Veranstaltungen, die in gedrängter Übersicht meist nur wirklich gute Werke aufnehmen, einen größeren Reiz, als er sehr häufig bei den manchmal zu umfangreichen Ausstellungen der tonangebenden Vereinigungen der Fall ist. Besonders sind es in der gegenwärtigen Kunstschau des Dürer-Bundes die Landschafts-Aquarelle, die eine besondere Anziehungskraft ausüben. Fritz Lach, Hans Götzinger, Gustav Feith, Rudolf Kiernes, Th. Ehrmann, Anton Fikulka, zeigen prächtige Arbeiten sowohl in Aquarell wie in Ölfarben, und jeder versteht es, seine Eigenart in vorteilhaftester Weise zur Geltung zu bringen. Die Studienkopfpastelle von Ella Blaschek und Karl Hoefner zeigen ausnehmend gute Farbengebung und flotte Strichführung, die Holzschnitzereien von Rudolf Stary und die fein modellierten Plaketten von Franz Zill verraten eine durchaus hohe Stufe auf dem Gebiete der Kleinplastik. Die in einem besonderen Raum untergebrachte Graphik wird durch manches sehenswerte Stück gediegenen Könnens — die Federzeichnung Peter Grabwinklers »Hochwald« sei hier erwähnt — durchaus würdig vertreten. Der Künstlerbund »Hagen«, dem sein altes Heim in der Zedlitzgasse wieder von der Stadt Wien zur Verfügung gestellt worden ist, tritt nach langer Pause geschlossen auf, durch manche neue Erscheinungen vermehrt und verjüngt. Ist auch diese Ausstellung mehr oder minder auf hohe Töne gestimmt, so macht das Kokettieren mit einem ziemlich stark bemerkbaren Expressionismus keinen sonderlich erfreulichen Eindruck. Interessant sind die Gemälde Georg Merkels, der eine ganze Kollektion ausstellt von einer Farbenfreude und Stimmungstiefe, wie sie nur selten zu treffen ist. Überraschende zeichnerische Routine lassen die Bildnisse Viktor Tischlers erkennen, seine Malart aber findet viele Gegner, mag auch uns durch das vorherrschende Farbenchaos nicht sonderlich für ihn einzunehmen. Feinfühlige Kunst bietet Egge Sturm-Skrlas in seiner Praterlandschaft, in dem wundervoll durchgearbeiteten Bilde »Mutter«. Ein feines Kircheninterieur von Ludwig Graf und auch sein Selbstporträt sind tüchtige Leistungen, ebenso die Arbeiten von L. Blauensteiner, Anton Peschka, O. Laske (graphische Entwürfe). Rudolf Junk (famose Holzschnitte und graphische Blätter). Julius Zimpel, M. Reinitz, Robert Philippi, Lily Steiner. Recht erhebend ist die Kollektion R. C. Andersens, dessen Bildnisse und Landschaften den Stempel einer starken Persönlichkeit tragen, auch Peter Breithut und August Roth verdienen lobende Erwähnung. Künstlerisch wertvoll sind ferner die Holzplastiken Barwigs und Stemolaks Bildnisbüsten, wie wir dies von beiden Meistern schon von früheren Ausstellungen her gewohnt sind. Bedauerlicherweise fehlt unter den Plastikern Bildhauer Humplik, der durch sein hervorragendes Können im Vorjahre berechtigtes Aufsehen erregte. Ebenso wie die Gobelinsammlung, die wir in einem besonderen Aufsatz würdigen, ist nun auch der nicht minder kostbare, wenn auch an Zahl geringere Besitz des früheren Kaiserhauses an künstlerisch wertvollen alten orientalischen Teppichen dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht worden. Eine mit großem Geschmack angeordnete Ausstellung im Säulenhofe des Österreichischen Museums bringt diese wundervolle Sammlung in würdiger Geschlossenheit zur besten Geltung. Es sind im ganzen zwar nicht mehr als sechzehn Teppiche, aber jeder einzelne ist eine Seltenheit und gleichzeitig auch ein kunstgewerbliches Meisterwerk. Als das berühmteste Stück — vielleicht der ganzen Welt — gilt mit Recht der gegen Ende des 16. Jahrhunderts für den persischen Hof der Safiden hergestellte »Jagdteppich«, dessen bildliche Darstellungen Jagdszenen in mannigfaltigster Form aufweisen. Dieser Teppich verlangt seiner Einzelheiten wegen, die von unglaublicher Feinheit sind, eine Betrachtung ganz aus der Nähe. Die Gesamtwirkung der Farben ist eine märchenhaft schöne. Ein weiteres Wunderwerk, zugleich unserer modernen Empfindung wohl am nächsten stehend, ist der sogenannte Damaskus-Teppich, der zweifellos noch dem 16. Jahrhundert angehört, über dessen Herkunft aber keine volle Sicherheit herrscht. In feinster Seide geknüpft, von einem herrlichen Glanze belebt, sehen wir hier die ganze Fläche mit geometrischen und kaleidoskopartigen Mustern in hellem Grün und schönen Blau auf rotem Grunde bedeckt. Es gibt wohl kaum ein Kunstwerk, das diese vorderasiatische Knüpfarbeit an Feinheit der Färbung und Adel des Geschmackes übertrifft. Diesen beiden geschilderten Wunderwerken schließen sich eine Reihe gleichfalls sehr wertvoller Teppiche an, »Tierteppiche« von herrlicher Zeichnung und ebensolcher Färbung einige sogenannte »Polenteppiche« und der aus dem 18. Jahrhundert stammende »Gondelteppich«. Des weiteren zwei prächtige türkische Teppiche, ein kleiner Gebetteppich von zartester, auf Hellblau gestimmten Färbung aus dem 16. Jahrhundert und ein großer Teppich mit Arabesken und Rosetten auf rotem und blauem Grunde aus dem 17. Jahrhundert. Diese einzig in ihrer Art dastehende Ausstellung bildet zusammen mit dem in einem Nebensaal zur Schau gestellten alten Bestande des Österreichischen Museums an orientalischen Teppichen eine neue unschätzbare Sehenswürdigkeit für das künstlerische Wien. Im neuen Trakt des Österreichischen Museums ist die Ausstellung der Kunstschau 1920 untergebracht, eine weitläufig angelegte Ausstellung, die einen Überblick über die moderne Kunst und das moderne Kunstgewerbe in Österreich gibt. Sie knüpft an die unter diesem Namen im Jahre 1908 abgehaltene Ausstellung der sogenannten Klimt-Gruppe an, bringt auch kleine Gedächtnis- und Nachlaßausstellungen von Klimt, Kolo Moser, Egon Schiele sowie einiges von Metzner. Ein größerer Raum ist den Plastiken von Hanak gewidmet. Mehrere Mitglieder der Salzburger Künstlergruppe (Faistauer, Harta) sind mit größeren Arbeiten vertreten, desgleichen Kolik und Andersen, ferner Kokoschka, Kubin und noch zahlreiche Maler, die wir aus den jüngsten Künstlergruppen »Freie Vereinigung« und »Neue Vereinigung« kennen. Außer dieser vielseitigen Ausstellung hat noch die Kunstgemeinschaft im Palmenhaus eine solche veranstaltet, deren Veranstalter sichtlich bemüht sind, das Niveau dieses ursprünglichen Salons des Refusés möglichst zu heben. Der vielen, fast ist man versucht zu sagen »leider« nur allzuvielen Kunstdarbietungen des Wiener Sommers 1920 ist mit unserer Gesamtwürdigung nun wohl ausreichend Genüge geschehen.

Richard Riedl

KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1920

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Wie im Vorjahr, stehen auch diesmal alt und neu schiedlich nebeneinander. Nur die beiden Sezessionen fehlen jetzt, abgesehen von wenigen einzelnen, die aus ihnen stammen. Gekommen sind der »Verein Berliner

Künstler« (einschließlich des »Verbandes Deutscher Illustratoren«) und die »Düsseldorfer Künstlerschaft« auf der einen Seite, die Mehrheit der Räume des Glaspalastes füllend, und die »Novembergruppe« auf der anderen Seite, im Rest der Räume.

Diese »Neu'sten« sind nun ohne äußere Hemmung bequem entfaltet und überschaubar. Wenn ihr künftiger Historiker Zeugnisse über sie vergleicht, werden ihm wohl die am förderlichsten sein, die statt Verhimmelung und Verhöllung (»Lachkabinett«) einerseits analysierend beschreiben, was denn eigentlich Eigenartiges vorliegt, und die anderseits Qualitäten innerhalb des nun einmal Gegebenen wägend und wagend unterscheiden.

In beiderlei Sinn möchten wir gleich einen Hauptеindruck vorwegnehmen: den einer dekorativen Kraft, die vielleicht von all dem als das Beste übrigbleiben wird. Fühlt man im Dekorativen einen musikalischen Zug, so darf man etwa gleich von einer »Programmdekoration« sprechen, als Seitenstück zur »Programmusik«, beide auch darin ähnlich, daß man gewöhnlich einer Titelangabe bedarf, um hinter dieses Versteckspiel zu kommen und etwa zu wissen, ob der Künstler beispielsweise einen Abschied von der Geliebten oder die Einfahrt eines Heuwagens oder das indische Karma gemeint hat.

Am restlosesten können diesmal Glasmalereien erfreuen; voran eine Glasdecke von Fr. Mutzenbecher. Sie ist undurchsichtig hintermalt und als Plafond bei Seitenlicht gedacht, mußte leider wegen Raummangels hier auf dem Boden liegen. Ihr Farbenglühen kommt immerhin auch da zur Geltung; und die Frage, ob für eine so statische Kunstgattung eine mehr dynamische Formung (durch vielfältige wulstige u. dgl. Gebilde) gut paßt, muß doch wohl unserem Geschmackswandel anheimgestellt werden. Ähnlich zwei weitere solche Entwürfe und ein Glasfenster, nebst einem Mosaik (hergestellt von Ambrosi & Wünschmann in Neukölln). Auch sonst gibt es (kleinere) Glasmalereien, anscheinend wieder hintermalt: von Leli Duperrex und von Margot Stuckenberg.

Auch Mobilar kommt nun »kubistisch« oder »futuristisch«, und zwar von Fr. Rosenkranz in einem Bücherschrank, nebst einem »Postament (aus eigener Werkstatt) mit Plastik, Gips«, beides in bläulichen und anderen Tönen. Ferner Textiles: G. Kobbe und Kata Bramer bringen Stickereien (»Zerstörung des Traumes« u. a.); und in einer unbezeichneten Vitrine liegen Töpfereien sowie reichfarbige batikartige Stickereien, während eine andere »Hammerarbeiten in Silber, Kupfer Bronze, Emaille« von K. H. Rosenberg birgt. Endlich Emailarbeiten von Ilse Schütz. — Das Herausfordernste ist wohl die Materien- oder Materialplastik. Wir können sie beginnen lassen mit Gemälden, die durch Aufsetzung von Knöpfen u. dgl. mehr oder weniger reliefiert werden. Das Stärkste darin ist »Mein Selbstporträt« von dem, sonst noch durch viele Aquarelle vertretenen J. Golyscheff: auf eine Landkarte sind Brotstücke u. dgl. geheftet. Daß mit einem solchen »Witz« kaum noch etwas Künstlerisches erreicht ist, wird man am ehesten daraus verstehen, daß in der Künstlerwelt die seltsamsten Scherze längst nichts Neues mehr sind; nur kamen sie dort, wo sie hinpassen: auf Kneipen als »Gschnas« u. dgl., wohl mit mehr Anmut als jetzt. Nun wird Hoch- und Tiefrelief unterschieden, jenes (das häufigere) als »Merzrelief« (Etymon?); beispielsweise bringt C. Ehrhardt in jener Form u. a. eine »Kaffeemühle«, in dieser einen »Bantuneger«; und E. D. Kinzinger nennt zwei Reliefe jener Art: »Materialistisches«. Wieviel aber an wirklich Künstlerischem statt bloß Kuriosem in Derartigem geleistet werden könnte, zeigt Hilda Sousza (Daus) durch Analoges in Kleinplastiken: Pflanzengebilde aus verschiedenen Stoffen, genannt »Wunderlicher Nachtgoldgarten«, »Bunter Mondherzensang« u. dgl., die mit ihrer stimmungsvollen Feinarbeit ebenso zum Herzen gehen, wie das allermeiste Novemberliche vom Herzen weggeht.

Die eigentliche Plastik der Jüngsten bringt nichts grundsätzlich Neues. Gestreckte, verschlungene, schwebende, ringbildende Leiber mit längsten oder auch kürzesten Hälsern und maskenhaft vereinfachten Köpfen sowie mit vielfachen Fortführungen des auch schon alten Themas der zwei Menschen! Typisch: G. Leschnitzer »Geburt der Eva«, »Liebespaar« u. a. Die Halsstreckung geschieht auch in einer »Verkündigung« von P. Hamann (der zugleich einen übergroßen wuchtigen Porträtkopf bringt). Eine »Familie« von Emy Roeder (die vielleicht als Anna selbdritt gedacht ist) vereinigt drei Personen in einem elementarflächigen pfostenartigen Gebilde; und die Pferdegruppen derselben Künstlerin gehen sogar in eine Innigkeit. Die möglichst einfache Fläche herrscht vor, erhebt sich zu darstellerischer Kraft z. B. in einer »Blumenpflückenden« von F. Kupsch. Das anscheinend beliebteste Gestaltungselement ist ein linsenförmiges, beispielsweise in einer »Weihe«, einem »Traum sentimental« u. a. von O. Herzog (der auch ein Gemälde mit den überhaupt häufigen schlangenförmigen Gebilden bringt: »Schmerz«). Von H. Garbe sind eingänglicher als »Eros«-Gruppen und als eine »Zweieinheit« (meiner Frau gewidmet)« seine Holzplastiken »Gruppe des Todes«. All das weist mehr oder weniger auch in eine schon früher bekannte architektonische Richtung der Plastik. Ein »Dreiklang« von R. Belling, aus einem Trio von höchst vereinfachten Figuren bestehend, hier in Gips gezeigt, wird angegeben als »Original 6 m hoch, in Ziegeln gemauert und farbig verputzt«. Vom selben Künstler kam in Gips ein Brunnen: »Für farbige Ausführung in Beton, Glas und Mosaik«, der sich in ähnlicher Weise aus drei figürlichen Spangen aufbaut. — In Eichenholz schuf W. Reger »Saul und David« u. a.

In Malerei und Graphik wird auf eine nicht mehr neue Weise mit mehrfachen geometrischen Elementarformen gewirtschaftet: teils eckigen, teils runden, teils aus beiden zusammengesetzten. Unter den eckigen sind nicht die »kubistischen« Würfel oder Quadrate, sondern Dreiecke am häufigsten, daneben Rauten u. dgl. Unter den runden herrschen die (von uns schon vor Jahren hervorgehobenen) Kreisabschnitte vor; sie endigen manchmal in schweifigen oder spiralartigen Rundungen oder etwa in Teilen der (vom Kreis abgeleiteten) Radlinie oder Zykloide; sie durchschneiden und überschneiden sich mannigfach, mit entsprechenden Farbenverbindungen; beispielsweise bei H. A. Heimann »Frauen am Brunnen«. Die Kombinationen solcher Rundungen mit Dreiecken zeigt auch derselbe in dem Bild »An der Stadtmauer«; daneben scharf Geradliniges im »Ruhe am Strand«. Gleiches erscheint in einem »Bildnis« des H. v. Heister. Rundes mit Zuspitzung gibt es auch hier durch Linsenförmiges, z. B. in »Schwingen« von W. Zierath, oder wenigstens durch die, schließlich auf jene Kreisabschnitte zurückgehenden Teile von Linsen, z. B. in »Stambul« von G. Scholz. Endlich kehrt die alte kunstgewerbliche Durchbrechung (»Vasa diatreta«) graphisch wieder in den gitterförmig durchbrochenen Dreiecken usw. mit denen Holzschnitte von A. John eine Dorfkirche und von K. Völker eine Pietà darstellen.

Von Naturformen sind Katzen auffallend beliebt, wohl wegen ihrer elementaren Umrisse und ihrer leicht scharf hervortretenden Augen. So in »Katze und Blumen« von B. Klein, in ähnlichem von H. Sittig und (mit farbiger Kreide) von O. O. Treichel (der uns vor Jahren als erster »Sphärist« begegnete) sowie in »Mädchen mit Katze« von César Klein. Wer in dem »Frosch« des M. Melzer aus den vielen Flächenschnitzeln das Tier wirklich herausfindet, mag sich eines Kunststückes rühmen. — Das Bildnis schwankt noch zwischen Im- und Expressionistischem, mit beidem bei Richter-Berlin, am sympa-

thischesten in einer Studie von L. Homeyer zu einem Frauenporträt.

Der Fortschritt, den die Jüngsten über die Sezessionisten hinaus durch ihre Farbenfreude machen, tritt nun erst recht hervor. Vom anmutig Hübschen des Kolorits in »Komposition« und »Aufbau« des vorerwähnten Zierath geht es bis zu dem Farbentraum, den Fr. Stock als »Lebens-Vollgefühlverlangen—Traumversinken« bezeichnet, bis zu den Prunkfarben des (uns als Glied der Dresdner Neuesten bekannten) O. Dix, auch wenn dessen symbolisierendes Bild eines weitgereisten Matrosen mehr Karikatur als Natur sein will, bis zu den Prachtfarben mehrerer wenig bestimmter Bilder von H. Braß und bis zu denen, mit welchen der vorerwähnte Scholz eine »Gassenlaterne« auseinanderfaltet. Die uns von jüngeren Sezessionisten her bekannten Schwellfarben oder Farbabstufungen werden nicht nur bunter, sondern auch zarter und beleben besonders das Innere von elementaren Flächenstücken. So z. B. in dem Gemälde des P. Schmolling, das unter dem Namen »Maschine« verschiedene Teile eines solchen Gebildes neben- und aufeinander stellt. Daß dieses Gemälde eine der ansprechendsten Leistungen der ganzen Gruppe ist, besagt viel. Ein Mädchenporträt von E. W. K. (in dem überhaupt unvollständigen Katalog nicht näher bezeichnet) nähert sich mit seinen Schwellfarben sogar einer gutalten naturalistischeren Weise. — Alles mehr flächig als körperlich, mehr farbstufig als abschattiert, mehr kaleidoskopisch als stereoskopisch.

Die Farbengebung will natürlich ebenso wie die Formengebung nicht Eindrucks-, sondern Ausdrucksgabe sein. Der (in der Berliner Nationalgalerie zu sehende) »Turm der blauen Pferde« von Marc ist längst vorbildlich, hier etwa für die »Pferdebändiger« des W. v. Bechterew. Und was schon die ältere Secession am »Akademischen« überwinden wollte: die bloße Kolorierung von farblos gedachten Formen, das weicht jetzt immer mehr einem ursprünglichen Zusammendenken von Farbe und Zeichnung. Daher die vielen »Farbenkompositionen« (z. B. des K. v. Dresler), oder ein »Schwingen und Klingen in Rot« (jenes Schmolling) u. a. m.

Der Besucher älterer Ausstellungen schlug manchmal ein unverständliches Bild im Katalog nach und stieß dann ärgerlich auf eine »Allegorie«. Jetzt enttäuschen im gleichen Fall Bezeichnungen wie »Komposition«, »Aufbau«, »Konstruktion« (Fr. Stuckenberg, der sich auch an den häufigen »Umarmungen« beteiligt), »Bild« (unter mehreren von O. Möller sind auf einem eine Brücke, ein Schiff u. dgl. erkennbar), »Kontrast der Formen« (F. Léger), »Höhentanz« und ähnliches (von dem vorerwähnten Melzer); und noch häufiger könnte etwas »Groteske« (wie bei G. Tappert) heißen. Ebenso könnte noch häufiger die Bezeichnung »Abstraktion« stehen, wie sie H. v. Roddien (neben einem »Erkenntnisbild«) und Hilla v. Rebay (neben »Andante« u. dgl.) verwenden. Oder ein Bild ist als Widmung an eine Person bezeichnet, könnte aber etwa auch »Menagerie« heißen; »Io und Jupiter« des vorerwähnten Braß könnte jeglichen »abstrakten« Namen bekommen. Was als Stadtbilder oder Häuserphantasien von H. Fuchs erscheint, ist noch leidlich bestimmt; und ein phantastisches Durcheinander von O. Birkenbach verträgt immerhin den Titel »Würzburger Hofgarten«.

Die neuen Anteile der Sezessionisten an dem religiösen Gebiet steigern sich nun zusehends. Vor alters und noch vor kurzem herrschte dabei das erzählende und schildernde Interesse vor, so daß also »biblische« und etwa kirchengeschichtliche Motive obenan waren. Jetzt sieht man allermeist auch von einer solchen »Wirklichkeit« ab und strebt nach bündig gekürzter Darlegung des Reflexes der religiösen Motive im Künstlergeist, kurz nach einer Symbolisierung, wie sie älteren Schichten der christlichen Kunst eigener war als neueren. Stabförmige, fähnchenartige u. dgl. Striche, sparsamst verwendet, prägen so die Auferstehung und die übrigen Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes aus in der Federzeichnung »Rosenkranzzyklus« von Fr. Peretti. (Von demselben kamen auch Holzplastiken mit einer bis zum Simplen gehenden Vereinfachung; darunter eine Hl. Hildegard.)

Am eifrigsten wird nun den Madonnenthemen, im weitesten Sinne, gehuldigt. Zwei Künstler treten dafür unseren Geschmack, nicht vielleicht für den radikalsten Fachgenossen, günstig hervor: R. Möller und O. Oehme. Der letztere gemahnt mit der Stimmung seiner hauchzarten Striche an symbolistische Belgier, die uns ja schon mehrmals unterkamen und manches Novemberliche freundlicher vorwegnehmen. Neben einem Gemälde »Schuld, Reue, Sühne und Verzeihung« bringt er farbige Zeichnungen: »Magna Peccatrix« und »Seraph«. Auch Möller ist gedämpfter als die meisten, insonderheit durch eine mindestens noch nicht häufige Art Holzschnitte; dunkles, etwas durchleuchtetes Grau auf Weiß. Neben den so behandelten Themen (besonders »Einzug in Jerusalem«, dann »Familie« — der Katalog läßt wieder im Stich), zeigt er eine Madonna auch in farbigem Holzschnitt. Außerdem weltliche Holzschnitte und Gemälde, letztere meist »Komposition« genannt, im näheren: »Hirt mit Kühen« und »Rundformat« (mit einer das elliptische Format wiederholenden Gestaltung eines Liebespaares, das gleichsam in gelben Schienen steckt).

Nun würde sich geradezu eine Naturgeschichte der vielen hier sonst noch zu sehenden Madonnen u. dgl. geben lassen. Voran eine nicht oder kaum erkennbare (Mater obscura?), ohne rechtes Gesicht, etwa nur mit Augen in Dreiecken wie bei dem erwähnten Braß oder bloß mit Dreiecken wie bei P. Foerstner (dessen schwer faßbarer Holzschnitt »Empfängnis« doch, gelinde gesagt, uns fern liegt), oder als ein kaum lösbares Rätsel »Blaue Madonna« des erwähnten v. Heister. Dann die forcierte, d. h. mit Gelb, mit roten Flecken u. dgl. erkünstelte, im übrigen sympathische von Annemarie Heise. Die altsezessionistische Klecksstrichigkeit wendet H. Freudenau an: »Madonna« und »Kreuzigung«, während er in einem »Christus und die Pharisäer« wieder neueste Wege einer Farbenskizze, fast ohne Physiognomien, geht. Wo Gesichter überhaupt noch herauskommen, müssen wir mit ihnen recht nachsichtig sein und können dadurch an einer figuren- und formenreichen »Anbetung« (der Madonna) von dem erwähnten Kobbe immerhin Gefallen finden. Erzählend-Darstellendes fehlt nicht ganz. Beispielsweise malt Lonni Ideler in etwas griesigen Farben eine skizzenhafte »Flucht nach Ägypten«. Der schon ob eines »Pietà«-Holzschnittes erwähnte K. Völker entfaltet in einer »Beweinung Christi« Gründliches mit mehrerem Rot in anziehenderer Weise, als es die dabei zustandekommenden Gesichter sind; und das beliebte Motiv der breit ausstrahlenden Sonne verwendet M. Dungert in seiner »Beweinung«. Ob aus einer Zusammenstellung von Dreiecken wirklich das von W. Petry angegebene Thema »Jesus und Magdalena« herauszulesen ist? Temperabilder von A. John wenden die Dreiecksgruppen- und Strahlenform an auf die Themen »Die Auferweckung des Jünglings« und »Jesus und der Aeserweg (nach Franz Werfel)« — ein Bild, das mit seinen mystischen Andeutungen von Figuren in helleren aufwärtsweisenden und in dunkleren abwärtsweisenden strahligen Geometrien wohl noch zu einem Sonderrang in dieser neuesten Kunstgeschichte gelangen wird.

Schließlich fehlen auch allgemeinere religiöse Themen nicht, zumal mit landschaftlichem Untergrund. »Die Heiligen« von C. Stoermer sind eine Betätigung des schon aus Vorsecession bekannten Interesses an Figurenrhythmik: parallele Gestalten auf einem Schiff. Ein

»Gebet zur Nacht« des uns sonst als Reliefbildner bekannten Ehrhardt symbolisiert sein kaum noch zu erkennendes Thema mit Kreuzformen. Und die phantastische Zusammenstellung oder verbiegende Bewegung von Häusern wird mit Kirchengebäuden betätigt in der — sagen wir: Baugeometrie »Kirche und Menschen« von dem früher erwähnten Stock; weniger verständlich spricht sich der uns auch schon bekannte Sittig aus in »Kirche und Leute« sowie »Irre Mönche reden irr«.

Noch verbleibt uns ein Blick auf die Gestaltungs- und Farbentechnik der zumeist schon durchwanderten Graphik weitesten Sinnes. Neben den nicht seltenen Tempera (z. B. von R. Ausleger mit »Trieb« usw.; von P. Hartmann mit »Empfangen« in grüngelben Formen, sowie von B. Reuters, dessen »Intellektueller« doch wohl nur als Karikatur eingängig sein dürfte) kommen seltener Pastelle (»Triebe« des v. Heister) u. dgl. Aquarell bringen H. Lewerenz (dessen »Arme Familie« nicht wie sein »Christus und die Jünger« zu einem Aber herausfordert) und A. Seidel, der u. a. das Thema »Was ist der Mensch?« vorführt: »für einen zu bemalenden Felsen«. Als »Graphik« sind angegeben die (Bleistift-) Zeichnungen von F. Prampolini, und er selbst als »Futurista«, sie führen die viel — oder wenig — besagenden Bezeichnungen »assoluto dinamico (ceramiche)« und »assoluto architettonico«, dies dreimal, mit den Zusätzen: »paesaggio«, »figure e ambiente« und (wenn wir recht ablesen) »Testa — case«. — Radierungen sind wieder wie bei den Frühsezessionisten selten. Am besten etwa von Otto Lange »Blinde Kinder« (sein Gemälde »Irre im Hofe« wird wohl mit Recht als ein Hauptstück der Modernsten gelten). Andere Radierungen kamen von W. Dressler in Bildnissen und von M. Dungert z. B. in »Kaffee der Geistigen«.

Der Holzschnitt ist auch hier die den Ausdruckskünstlern gemäßeste Technik. »Bedrängnis«, »Wut« u. dgl. will v. Heister aussprechen. Die Lichtgegensätze verteilten sich dreifach: neben dem alten Schwarz auf Weiß und dem neuen Weiß auf Schwarz wird auch eine gemischte Verteilung beliebt, beispielsweise in einem »Christus am Kreuz« von W. Breest. — Die neueste Farbenfreude kommt dem Holzschnitt nur wenig zugute, eher bei O. Schubert (»Erntegöttin« u. a.) als bei A. Aereboe mit einem etwas schmutzigen Blau und bei W. Heckrott mit einem ebensolchen Grün. —

Halten wir unsere Eindrücke von dieser Durchwanderung der »Novembergruppe« zusammen, so tritt uns jedenfalls eines scharf hervor: ihre Abneigung gegen alle Verwendung von Kunst im Dienst einer Wirklichkeit zugunsten eines stärkst subjektiven, aber doch auch »kosmisch« seinwollenden Überbaues über ihr. Damit tritt alles Historische, Geographische, Örtliche als solches weit zurück — das Heimatliche, Nationale und Volkstümliche erst recht. Und nun ist es um so merkwürdiger, daß die älteren Teile der Ausstellung gerade darin wohl ihr Bestes entfalten. Was wir in unseren früheren Berichten über die »Große« an deutschen Heimatslandschaften, an Wiedergaben von Außen- und Innenarchitektur, besonders aus Schlössern und Häusern und Kirchen, hervorgehoben haben, das wächst jetzt wenigstens im Vergleich zu anderem in stets wieder anziehender Weise weiter und läßt uns an der Hand dieser Künstler eine heimatsfreudige Wanderung durch unser Deutschland antreten, sei's auch auf Kosten des Gestaltungsinteresses, wie dort umgekehrt.

Die Alpenmalerei ist bei uns wohl älter als die der niedrigeren Landschaften und läßt dadurch auch hier alte und neue Gestaltungsweise reichlich unterscheiden. Wir fühlen uns fast »Anno dazumal«, wenn uns C. Agthe nach Bozen und in eine »Waldeinsamkeit« oder R. Albitz in die Partnachgegenden u. dgl. führt, wenn K. Dielitz ein »Oberbayerisches Bergdorf« oder G. H. Engelhardt »Dorf Grins mit Parseiergruppe« malt. Auch noch eher altem als neuem Geist ist eine »Ideale Landschaft mit Watzmann« des schon jüngeren H. Frobenius zuzurechnen. Späteren Malgeist zeigt das Blau in Braungrün, mit dem uns Meta Cohn-Hendel an den Septimerpaß leitet, sowie die Linienphantastik ihres Holzschnittes »Hochgebirge«. Sodann kommen die verstärkten Konturen auf den hellen Hochgebirgsbildern von A. Helberger und schließlich die uns schon vorjahrs aufgefallenen kraftstrichigen Sonnenstrahlen des A. Otto, der ein »Jugendglück« auf einem See, eine Tiroler Dorfstraße u. dgl. zeigt.

Weiter geht die Wanderung nach dem Schwarzwald usw., sowie nach dem Riesengebirge an der Hand von W. ter Hell; seine zarten Formen führen auch zu den spitz-zarten von L. Jülich mit seinen ortslosen Landschaften. Anders malt sich das Riesengebirge mit Winter und Tauwetter in den mehr silhouettigen Formen von O. Thiele. Zwei Stadtbildmaler nähern durch ihre einander ähnliche Art fränkische und wasserkantliche Bauschönheiten: jene kommen von Fr. Geyer, diese von E. Kolbe. Eine »Böhmische Landschaft« mit Marienstatue ist von H. Looschen (der in »Priester und Chorknabe« sowie in Chinesen- und Stilleben besondere Farbenfeinheiten entfaltet). Zur Wartburg und Rudelsburg steigen wir mit Radierungen von M. Fliegerbauer hinauf, und auf den Harz mit Gemälden von G. Gisevius und H. Schnee. Über westfälische Bilder des Fr. Hoffmann-Fallersleben gelangen wir wieder in Städte. Berlin ist nicht die ungünstigste Stätte für malerische Anschauungen, beispielsweise mit Lichtstimmungen bei O. Antoine, mit Altertümlichem bei W. Lindner, mit Spreebildern bei M. Fabian und C. Langhammer; dazu die Havel in Radierungen von O. Protzen und weiteres Märkische von K. Oenike. Neben den altbewährten Schönheitsstätten Danzig, dem sich E. Kips und besonders mit Nachtbildern A. Scherres widmen, und Lübeck, mit Ähnlichen von G. Graf, der aber die Domgruppe in Erfurt noch eindrucksvoller zur Geltung bringt, wird von W. Obronski auch Emden in diesen malerischen Kreis gezogen. Dem Hafen von Stettin und einer pommerschen Dorfkirche gewinnt H. Hartig noch Anziehenderes ab als seinen Berliner Motiven. Hinaus ins Meer: von Rügenbildern des G. Fenkohl und einem gut alten »Am Strande« des C. Hochhaus geht es zur Insel Manö mit einem »Frühmorgen am Watt« von C. Holzapfel und zu Stimmungen aus Hiddensee von F. Krause.

Schließlich immer wieder »allgemeinere« Landschaften. Voran »Das alte Burghaus« von Altmeister E. Bracht. Dann eine »Romantische Landschaft« von M. Richter; Moorbilder von Fr. Brändel und H. L. Fischer; mancher Vorfrühling, z. B. ein solcher Morgen und Verwandtes von L. Lejeune; ähnliche Frühlingslandschaften u. dgl. des immer wieder gehaltvollen K. Wendel. »In der Dämmerung« von M. Frost setzt Millet-Stimmungen fort; und Alfr. Roloff stellt auf eigene Weise Pferde in Landschaften hinein. — Alte Schlösser geben stets noch künstlerische Reizungen, innen wie außen: Wörlitz mehrfach von K. Haase-Jostrow, Würzburg sowie mit zarten Farbenstimmungen Tiefurt und Weilburg von A. v. Brandis. — Kirchen, zumal im Inneren, schließen sich an: voran M. Baumann mit einem »Marienaltar« und einem »Der Engel des Stillschweigens« (Nepomukaltar zu Guhrau); von A. Böcher mit dem Inneren der Breslauer Sandkirche; von R. v. Voigtländer mit dem der Brüsseler Gudulakirche. Eine altmalerische »Orgelempore« von R. Dammeier fällt günstig auf; und die neuere malerische Art von M. Schlichting bewährt sich (neben einem »Nachtfest im Park« u. a.) durch eine Darstellung »Im Dom zu Würzburg«. Religiöse Landschaftsstimmungen setzen sich fort in einer »Heiligen Stätte« von H. Sandkohl.

Das eigentlich religiöse Bild führt diesmal wenig über Altgewohntes hinaus. Doch das am allgemeinsten interessierende: die »Madonna« von P. Plontke, zeigt wenigstens im landschaftlichen Hintergrund sezessionistische Einflüsse (von Jaeckel und etwa Waske). Schade, das die Gesichter auf den Bildern von W. Blanke etwas gar einförmig und einfältig sind! sonst würde mindestens seine »Kreuzigung« noch mehr Aufmerksamkeit verdienen (die vielen Personen im Vordergrund blicken alle sehr ruhig nach vorn, ausgenommen den die Schwurfinger zum Gekreuzigten erhebenden Hauptmann); und seine »Prozession« zeigt Licht- und Farbenreize. Ein wahrhaft sinniger Humor spricht aus der »Heiligen Familie« von Otto Roloff; in blaudämmeriger deutscher Landschaft fährt die Mutter auf einem Schlitten, Engel mit Schleiern schweben voran, und Joseph hebt forschend die Laterne zu einem Wegweiser hinauf. Was E. Pfannschmidt mit seiner sauberen Art und seinem eigenen Gestalten biblischer Szenen leistet, wenn auch etwas schwerfällig in Haltung und Bewegung, körperlich wie geistig, kennen wir; sein Ostermorgen mit der leid- und freudvollen Magdalena läßt diese Schwächen weniger fühlen als seine »Verkündigung des Engels bei der Maria«. Die saftig glänzende Farbenweise des Fr. Stassen bewährt sich besonders in einer innigen »Madonna mit dem Schmetterling«; daneben in »Ruf von der Höhe« u. dgl. »Der Wanderer« von Fr. Müller-Münster scheint als die Figur Christi mit den ihm nachfolgenden Bedrängten gedacht zu sein; und desselben farbige Stiftzeichnung »Am Meer« fällt als Mutterbild auf. Nur eine Mutter ist die Madonna von Fr. Lünstroth.

Mit einer »Magdalena« von Fr. Paczka stehen wir mehr nur im landschaftlichen Figurenbild und nähern uns den Akten. Ein »Mädchenakt mit der Orange« von demselben, eine Studie jenes Dammeier, ein Akt von P. Paede und eine »Studie« (im Wald) sind gut künstlerische reine Wiedergaben von Frauenkörpern. Dazu das außerordentlich duftig lichte »Schlafende Mädchen« von Fr. K. Ströher. Desselben »Betende Frau« leitet zu den häufig irgend etwas Religiöses berührenden Stilleben u. dgl.: »Alter Mann unter Madonna« von R. Koch-Zeuthen, »Andächtige Dorfgemeinde« von R. Possin usw. Auch sonst freut es uns, daß in Blumenstücken u. dgl. mehr geleistet wird als in Großleinwanden. Die Komposition engeren Sinnes kommt nicht zu kurz, sei es »Allerseelen« von O. Heichert oder das umfangreiche, mit rotbraunen Figurenflächen wirkende Temperabild »Die Geschöpfe des Prometheus« von W. Tank oder manch anderes; und eine Rhythmik von Figuren fehlt auch nicht: »Menschen« von C. M. Rebel — anders freilich als die Gruppen von Juden in Radierungen von J. C. Turner.

Porträts leidlich. Voran eine Bildnisskizze Sr. Hl. Papst Benedikt XV. von Th. P. König in einfachen Flächen. Was man altdeutsch nennt, kehrt wieder in einem Porträt (und einem Holzschnitt »Der Dengler«) von E. Feyerabend. Noch manche mehr oder minder bekannte Namen übergeht man hier ungern; am ehesten drängt noch ein Mädchenprofil mit Landschaft (neben eigentlichen Bildnissen) von R. Wellmann zur Erwähnung.

Alte und neue Farbenfreude lebt auch hier, üppig bei L. Bartning (»Sehet die Linien auf dem Felde«), duftig bei Adele v. Finck, duftweich bei Else Preussner und Julie Wolfthorn, kraftfarbig bei C. Langhammer, sinnig bei M. Schlichting, dämmerig bei Th. Schmuz-Baudiss, pointillistisch bei H. Strohbach in einer Landschaft, aber feinflächig bei demselben in einem Porträt. Tempera ist immer wieder beliebt: in einem Schloßbild von Sophie Boehr, einer »Mondnacht« von C. Kayser-Eichberg, einem Bildnis von P. Schroeter; und eines von Fr. Gerner ist in Öltempera gemalt. Auch in anderen Techniken fällt gut Koloristisches auf: so in farbiger Kreide eine Heidelandschaft von A. Westphalen. Die »farbige Zeichnung« von A. Biedermann »Vorfrühling« ist wohl Pastell; in diesem bringt Fr. Genutat sein »In pace« (Mönch an der Orgel), H. Hendrich seine »Herbstelegie« und K. Hänsel sein — in grüngelben Radialstrahlungen von Christus aus gehaltenes — »Es ist vollbracht«; derselbe bringt auch wieder eine Ölwischzeichnung: »Sensenschleifer«. Aquarell und Pastell vereinigt L. Dettmann in seinem »Abendmahl deutscher Soldaten in einer französischen Kirche« (von demselben hebt sich ein »Sonne und Erde« hervor, während sein »Das Moor« den Eindruck macht, als brächen modernste Einflüsse seine Eigenkraft). Auch Fr. Türcke vereinigt Aquarell und Farbstift in »Die große Wasserkuppe in der Rhön«.

Die Graphik engeren Sinnes entfaltet diesmal lange nicht so viel, wie sonst diese »Alten« leisten. Aber was sich auch nur an Radierungen hervorheben läßt, ist schon viel. So der als »Herbst« bezeichnete Hirte von L. Arndt, die »Alte Frau« von O. Heichert, »Die Holzbrücke« von O. Hunte, Tierbilder von W. Kuhnert, das mehrflächige »Wäldchen« von Marg. Supprian, »Der Abend« von G. Holstein, der in kleinem Umfang Flächiges zeigt, das gleichfalls kleine »Heimwärts« von Doroth. Schaper, die »Kahnzieher im Moore« von B. Thomas. Farbig sind »Am Wiesenhang« von Elis. Weber und (in Gelbstimmung) »Aus alten Tagen« von P. Wüstefeld. Die »Künstlerdrucke« von A. Liebmann (»Die Schleuse« u. a.) sind anscheinend Monotypien, also einmalige Abdrucke von einer gefärbten Platte im Gegensatz zum Mehrplattendruck.

Auch Porträtradierungen kamen, von Anny Loewenstein und (zum Teil punktig) von Fr. Maron. Derselbe radiert andere Bildnisse mit Kaltnadel. Dieser gehören auch an: der Zyklus »Kohle und Eisen« u. a. von A. Scheuritzel sowie »In der Sonne« u. a. von Elsb. Siemers. Schabkunst ist anscheinend nur durch eine Rubens-Nachbildung von Fr. A. Börner vertreten. Auch der Holzschnitt bleibt gegen andere Gelegenheiten zurück, besonders in Farbigkeit (mit der Johanna Metzner auffält); unfarbig ist er bemerkenswert vertreten durch ein »Kreuz auf der Höhe« von Helene Isenbart, durch eine (wohl norwegische) »Einsamkeit« von Gertrud Fabian, durch ein Straßenbild von Fr. Gaudeck, das wegen kleiner Schwarzstriche auffällt. Sowohl Holzschnitt- wie Linoleumschnitt ist vertreten von Ilse Schütze, Schur: ersterer durch einen Bogenschützen »Jugend«, letzterer durch ein »Mutter und Kind«. Einen Linoleumschnitt-Handdruck »Sommer« bringt Elis. Consentius.

Aus sonstiger Graphik lohnen Hervorhebung nur noch Federzeichnungen von Fr. Christophe (»Fräulein Elfenbein«) und von W. Plessen (Städteansichten) sowie Scherenschnitte von Lotte Nicklaß (z. B. Altdeutsches Volkslied »Maria durch ein Dornwald ging«). Andere solche und einige vorerwähnte Blätter gehören der Gruppe »Verband deutscher Illustratoren« an. Es handelt sich meist um Zeichnungen, darunter manche farbige. Eines der wertvollsten Stücke überhaupt ist hier die getuschte Federzeichnung »Vater unser« von C. Zander. Sonst wird Religiöses fast nur von P. Harnisch durch ein Guasch »Flucht nach Ägypten« (die über eine Brücke stattfindet) vertreten. Unter den Federzeichnungen lassen sich noch hervorheben die von Fidus (»Germanenbibel« u. a.), von A. Haase (ein feiner »Frühling« u. dgl.) usw. In Bleistift zeichnet russische Bauernfiguren H. Widmer und ein »Heide-Kirchlein« E. Reich-Münsterberg. »Der Pauker« von L. Krupke ist Kreidezeichnung; alte Stadtfriedensbilder von E. Kux sind Tempera; und der an ein Lied von Sinding anknüpfende Holzschnitt »Es schrie ein Vogel« von K. Heinemann gehört zum Besten.

Der Düsseldorfer Künstlerschaft sind zwei eigene Säle eingeräumt, ein konservativerer (17) und ein radikalerer (18). In jenem fehlt es nicht an Hellfarbigkeit (durch den »Markt in Kowno« von R. Bloos), in diesem nicht an der nun

immer beliebter werdenden Strahlensonne. In jenem ragt J. Huber-Feldkirch durch eine »Griechenjugend« hervor und sind noch erwähnenswert: H. Liesegang (Landschaften), A. Münzer (»Die Nacht«), W. Petersen und A. Sohn (Porträts), Fr. Westendorp (»Mondaufgang . . . Föhr«). Stilleben-Aquarelle von Chr. Rohlfs mögen als Übergang vom Alter zur Jugend gelten. Diese bringt auch Religiöses: eine Holzschnittfolge »Die Passion« von R. Schwarzkopf und einen hart gehaltenen Holzschnitt »Verkündigung an die Hirten« von dem auch an Radierungen und Farbholzschnitten reichen K. Kriete. Ein besonderes Farbenstück ist die »Rote Kirche« von Fr. Lewy. Fast leuchtend erscheint die »Fohlenkoppel« von L. ten Hompel; Farbenstriche sind die Formensprache der alpinen Aquarelle von E. Aufseeser, gelbe und grüne und blaue Rundungen die des Gemäldes »Am See« von E. A. Weber; schweifig geformt ist das Aquarell »Komposition« von H. E. Albert. Stilleben kamen von H. Dornbach (»Nußknacker«) und von H. May (mit Akten). Eine »Hölle« von F. A. Weinzheimer ist als Radierung bezeichnet, anscheinend aber eine Guasche. — Plastik bringen die Düsseldorfer wenig: in der älteren Abteilung B. Sopher Bronzen (»Studienkopf« u. a.), in der jüngeren E. Gottschalk und W. Kniebe Holzstücke.

Holz hebt sich auch in der Plastik der Berliner Künstler reichlich hervor. Voran eine in jeder Figur gut durchgearbeitete »Weihnachtsgruppe« von A. Hoffmann und »Der gute Hirte« (sehr jugendlich) von E. Ronker. Sonst: »Mädchen mit Eidechse« von J. Darsow, »Till Eulenspiegel« von O. Garvens, »Rattenfänger« von R. Porsch und Bildnisbüsten von E. R. Otto und von E. Schmidt-Kestner, Holzreliefs zeigt St. Hell: »Christus erscheint Magdalena« u. a., samt Wiedergaben alter Gemälde und Stiche. Plaketten in Metall bringt P. Leibküchler, Medaillen in Gips P. Peterich. Unter den Bronzen rechtfertigt die von H. H. Dietzsch-Sachsenhausen »Der Sonne entgegen« das Wohlgefallen an ihr wohl nur durch eine Virtuosität in der Haltung des weiblichen Aktes; man vergleiche damit die fast hieratische Ruhe des »Gebets« von N. Schmidt. Sonstige Bronzen: A. Lewin-Funcke, H. Pagels (Arbeiter usw.), O. Richter (»Parsifal« u. a.), L. Vordermayer (»Adler«). Marmor: H. Christlieb (»Affenfamilie«) und H. Engelhardt † (getönt und bei einem »Asketen« polychrom). Sandstein und Granit dienen für einen Mädchenkopf und für eine männliche Büste von E. Gorsemann, Kalkstein für eine ebensolche von K. Kowalczewski. Wachs: weibliche Büste von Gorsemann, männliches Porträt von M. Schauß. Unter den Künstlern, die sich auch mit Gips begnügen, nennen wir: A. Heinrich (weibliche Büste), L. Nich (»Grabrelief«), A. Raum (männliche Büste), J. Steiner (männliches Bildnis). Modelle zu einem Schmied und einem Hermes als Portalfiguren eines Geschäftshauses in Hannover führt E. Encke vor.

DER KRIEGERGEDÄCHTNISALTAR IN MÜNCHEN-NEUHAUSEN

Der große Krieg beginnt Erinnerung zu werden. Sein Blut versickert, seine Wehschreie verstummen, seine Ruinen blühen auf, und wie einem tiefen Ackerland entsprossen ihm die Zeichen des Gedächtnisses. Das Land überspinnt sich mit Denkmälern für die Toten, die Helden. Denn so tragisch der Ausgang war, so ist das geleistete Große darum nicht minder groß, und unbillig wäre es, die Ehrung der Helden am Erfolg zu messen. In dieser Zeit der Schmach, der Schänder und Verräter dürfen wir nicht vergessen, wie viel Tapferkeit, Hingebung, Treue und Größe in unserm Volke lebendig war. Wir, die Zeugen, wollen das in Monumenten der Nachwelt vererben.

Und was die Herz-Jesu-Kirche in Neuhausen am Feste Allerheiligen zum erstenmal der Öffentlichkeit zeigte, ist im vollen Sinne ein Monument. Monumentale Ausmaße und monumentalen Geist zeigt der von Herrn Professor Busch geschaffene Kriegergedächtnisaltar. Ein gewaltiger geschnitzter Rahmen umschließt die auf Ahornholz eingegrabenen vielen Heldennamen. Im Rankenwerk des Rahmens sind wie Früchte im Gezweig Reliefdarstellungen aus dem Kriegerleben verteilt. Folgt das Auge diesen Szenen des Wehs und der Trauer und bleibt der Blick leidvoll bei dem letzten Bild, der verlassenen Witwe und ihren Waislein, hängen, so wird er machtvoll von dem beherrschenden Mittelstück der Totentafel angezogen, einem edlen Kruzifixus, dessen äußere und innere Größe zu den kleinen Reliefs steht, wie Ewigkeit zu Zeit. Es macht die Wahrheit des Totentanzliedes lebendig: Alles, alles muß vergehen, einer, einer, Gott nur kann bestehen. Groß ist das Leid der schreckensvollen Kriegszeit. Aber größer bleibt doch das Heil, das vom Kreuze kommt. Der Christuskörper, der in jedem Zuge von bitterer Qual, aber von der Qual eines Dulders und Überwinders spricht, ist wirklich eine Zuflucht für Auge, Gemüt und den nach dem Sinn des Leidens fragenden Verstand. In ihm liegt, was wir in dieser Zeit gelitten und woran wir uns getröstet und aufgerichtet haben. Die Einweihungsfeier gestaltete Herr Geistl. Rat Burggraf würdevoll und ergreifend. Der Kranz von ehemaligen Mitstreitern der Gefallenen, von Verwundeten und Verstümmelten um den Altar her weckte tiefe Wehmut. Die Gedächtnisrede des ehemaligen Divisionspfarrers Stadler war der eindrucksamen Weihestunde stilvoll eingefügt und gab dem Altar in tiefgefühlten Worten Stimme und Sprache.

Dr. P. Dörfler

ARBEITEN VON C. LEYRER

Zwei Wunderwerke der Goldschmiedekunst wurden im Dezember unter der Hand des berühmten Goldschmiedes Cosmas Leyrer in München vollendet, der dazu auch den Entwurf gefertigt hat: eine große Monstranz, fast ganz aus Gold und unübertrefflich mit Treibarbeit, Email, Filigran und köstlich gefaßten und zusammengestellten Edelsteinen geschmückt; dann ein goldener Bischofsstab, getrieben und mit entzückendem Bildwerk verziert. Eine Beschreibung oder Abbildung, welche eine annähernde Vorstellung von der Schönheit der Erfindung und Ausführung des Ganzen und der Einzelheiten vermitteln könnte, ist unmöglich. Um so mehr muß man bedauern, daß eine Ausstellung der Kunstwerke nicht gestattet wurde und nicht einmal die Münchener Kunstfreunde in der Lage waren, sich ihrer zu freuen, ehe sie Deutschland verlassen. Die Monstranz kommt nach Brasilien, der Bischofsstab nach Luxemburg.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Kriegerdenkmal. — Für die Pfarrkirche Immenstadt im Allgäu, die Franz Xaver Dietrich mit seinen herrlichen Gemälden geschmückt, hat Bildhauer Otto Zangl im Oktober 1920 ein Kriegerdenkmal nach dem Entwurfe von Frz. X. Dietrich geschaffen. Die Tafel mit den Namen der Gefallenen der Pfarrei ruht auf einem überaus ausdrucksvoll modellierten Friedensengel und wird bekrönt von einem Schilde mit der Widmung, der von barockartig stilisierten Palmetten umgeben ist. Während die Gedächtnistafel aus Treuchtlinger Marmor hergestellt ist, sind Friedensengel, Schild und Palmetten in Stukko ausgeführt. Es bedarf keines Hinweises, daß das Denkmal sich ausgezeichnet in das Gesamtbild der

Barockkirche einfügt. Und gerade für Barockkirchen dürfte sich die von Frz. X. Dietrich gewählte Kombination (Marmor und Stuck) auch im Hinblick auf die nicht allzu hohen Kosten sehr empfehlen. Dr. J. B. Hablitzel

Der Sieger des Michelangelo. — M. Herbert teilt uns mit, daß sie zu dem auf S. 28 veröffentlichten Gedichte durch jene Jünglingsgestalt angeregt wurde, die unter dem Titel »Der Sieg« bekannt ist. Das Original befindet sich im Museo nazionale zu Florenz. Ein stehender Jüngling setzt das linke Knie auf einen Besiegten und blickt mit schwermütigem Ausdruck im seitlich gewendeten Angesichte forschend ins Weite.

Augustin Pacher entwarf für Grafenrheinfeld bei Haßfurt a. Main eine reiche und prächtige Fahne mit der Darstellung der hl. Familie. Die Ausführung besorgten in musterhafter Weise die Franziskanerinnen der Taubstummenanstalt in Dillingen (Schwaben).

Goldschmied Joseph Seitz fertigte für Mgr. Dr. Richard Hoffmann, Professor und Hauptkonservator am Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, einen künstlerisch und technisch hervorragend schönen Kelch.

Bildhauer Otto Zangl (München) fertigte für die Gemeinde Jesenwang ein vornehmes Kriegerdenkmal in Holz in Form eines Epitaphs.

Augustin Pacher entwarf für den katholischen Mädchen-Jugendverein St. Paul zu München eine Fahne, die im Münchener Marianum ausgeführt wurde.

Franz von Defregger starb am 2. Januar. Er war am 30. April 1835 zu Stronach in Tirol geboren. Zu seinem 70. Geburtstage erschien in dieser Zeitschrift eine ausführliche Würdigung des berühmten Meisters mit 12 Abbildungen (I. Jahrg. 1904/5, S. 145 ff.).

Architekt Willi Erb und Bildhauer Georg Wallisch schufen für Leobendorf bei Laufen (Oberbayern) ein 3,80 m hohes Denkmal für die 60 gefallenen Heldensöhne der Gemeinde.

Franz Cleve, ein sehr begabter Bildhauer, starb am 1. Dezember 1920 zu München. Sein Leichnam wurde vom Schwabinger Krankenhaus, wo ihm bei der Aussegnung seine Freunde noch die letzten Ehren erwiesen, in seine Heimat Kevelaer überführt. Cleve war am 11. März 1879 geboren. 7 Jahre studierte er an der Akademie zu München. Er beteiligte sich wiederholt an großen Ausstellungen.

Ein Herz-Jesu-Heldenaltar. — Große, welterschütternde Ereignisse haben stets ihre Auswirkung auch im künstlerischen Schaffen gefunden, wenn erst die erforderliche zeitliche und seelische »Distanz« Geist und Hand des Künstlers ruhig werden ließ. Daß auch der große Krieg sich als ein breites Feld künstlerischer Vorwürfe erweisen wird, dürfte die Zukunft noch lehren. Es beginnt schon, sich zu regen, und der Entwurf eines Heldenaltars, dem Herzen Jesu geweiht, den der Bildhauer Joseph Limburg für die St. Michaelskirche in Berlin geschaffen, ist eines von jenen Kunstwerken, die der seelischen Erschütterung des großen Kriegs ihren Ursprung verdanken und dennoch bereits eine weihevolle Abklärung aufweisen. Es war keine so einfache Aufgabe, das geeignete Sinnbild des neuzeitlichen Kriegs und seines Heldentums mit der altüberlieferten, fest in uns gewurzelten Gestalt des Heilandes zusammenzufügen. Und es muß dem Künstler zugestanden werden, daß er, sowohl in der Gesamtschöpfung wie in dem trefflichen Relief-Mittelbild, seine Aufgabe gelöst hat. Vor allem durfte der leitende Gedanke des Altars, Krieg und Heldentum, nicht brutal hinausgeschrien, sondern nur, Zweck und Umgebung angemessen, halblaut ausgesprochen werden, und so tritt denn auch das harte, rauhe Motiv etwas zurück gegen die versöhnende, freundliche Renaissance-Umrahmung, die mit Putten, Blumengewinden und Engelköpfen eine harmonische Gewölbekrönung auf antikisierenden Antensäulen und einem wuchtigen Postament mit Renaissanceschmuck gefunden hat. Das Altarbild selbst aber zeigt sich dem Beschauer als eine tüchtige Leistung im Gedankenentwurf und in der Komposition, wie in der geraden Reliefkunst. Überragend und beherrschend das auch symbolisch schwerwandige Kreuz mit Dornenkranz und dem strahlenden Herzen, davor die Gestalt des Heilandes, Ernst, Würde und himmlische Milde in der hochaufgerichteten Erscheinung mit der durch die Linke über der Brust gehaltenen Faltengewandung und der einladend zum Willkomm ausgestreckten, offenen Rechten. Die auf stilisierten Wolkenballen stehende Figur ist trotz allen überirdischen Glanzes von einer zur Gottergebung zwingenden Herbheit und einer zur Andacht stimmenden Größe. Ihr zu Füßen schweben die von zwei geflügelten Engeln gehaltenen sterbenden Krieger in altrömischem Waffenschurz, gewärtig des gnädigen Empfanges, den die Engel mit flehendem Antlitz beim Heiland für sie erbitten. Max Nentwich

Berlin. — Die vom Regierungs- und Baurat Hasak erbaute Corpus-Christi-Kirche wurde am 5. Dezember eingeweiht. Sie enthält Glasgemälde von Karl Busch (Berlin) und eine Pietà von Martin v. Feuerstein (München).

Maler Ferdinand Andri (Wien), der als ord. Professor an die Wiener Akademie berufen wurde, begeht am 1. März den 50. Geburtstag. Über den Künstler berichteten wir ausführlich im VI. Jahrg. (Aprilheft 1910).

BÜCHERSCHAU

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1921. Herausgegeben von Jos. Schlecht. München, Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H. 17. Jahrgang. Mit Zuschlägen M. 6.70.

Der 17. Jahrgang ist mir schier der liebste geworden, weil er auf der Vorder- und Rückseite zwei Spitzwegbilder in vollendeter farbiger Wiedergabe trägt. Die Erläuterungen, die stud. hist. art. Hans Kiener hierzu schrieb, zeigen bereits eine gute kritische Einfühlungsgabe. Auf das unerschöpfliche Thema der Haustypen in Altbayern macht Dr. Hans Karlinger aufmerksam. Dr. Georg Lill führt romanische Madonnen aus dem Bayerischen Nationalmuseum vor. Pfarrer Richard Wiebel behandelt in liebevollem Eingehen und gestützt auf große Sachkenntnis die altehrwürdige Klosterkirche Steingaden. Kunsthistoriker Nasse weiß über bayerische Plastiken aus Münchener Privatbesitz zu berichten und Direktor Dr. Halm rettet den »Baum des Lebens« (Wandgemälde) an der Pfarrkirche St. Jakob in Wasserburg, das dem Untergang geweiht ist, durch das Nachbild und die Untersuchung vor der Vergessenheit. Der Beitrag über die Wallfahrtskirche in Freystadt (Oberpfalz) bietet einen Ausschnitt aus dem größten, noch ungedruckten Werke des Kunsthistorikers Dr. Frz. Jos. Bayer »G. Ant. Viscardi, ein Beitrag zur Geschichte des Barockstils in Bayern«. Ein Aufsatz von Konservator Dr. Feulner weist Roman Boos und Christian Wink als Meister eines Kruzifixus mit Hintergrund nach. Pfarrer Kißlinger macht Mitteilungen über den »Tod Mariä« in der Pfarrkirche in Egern und Professor Dr. Mader erzählt aus Passaus Sakristeien. W. Zils

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

FREIE SECESSION BERLIN
SOMMER-AUSSTELLUNG 1920

Auch die radikalere der beiden Secessionen in Berlin, die Liebermann-Gruppe, rückt im Geschichtslauf ohne ihr Zutun nach rechts. Gegen die Farbengeometrie der Jüngsten bleibt sie bei ihren Figürchen mit den sehr gebrochenen Farben: vorwiegend Gelb, vom Rötlichen bis zum Grünlichen, mit viel Schmutzbraun und Schmutzgrün.

Die nicht wenigen Gemälde mit religiösen Themen zeigen immerhin ein Streben auch nach einem innerlichen Gehalt. So von der uns durch Ähnliches bekannten Erna Bernecker eine Verkündigung an die Hirten (außerhalb des Katalogs). Horizontal schwebende Engel und einige Kreisformen im Sinn eines »Sphärismus« geben dem Bild sein Sondergepräge. Noch sonderartiger ist »Die Johannispassion« von H. Heuser: sie zeigt ein spielendes Orchester, untermengt und umrahmt von Szenen der Kreuzigung, des Jüngsten Gerichtes u. dgl. m. Derselbe Künstler malt ein »Paradies« samt Vertreibung, mit vorherrschender Orangefarbe. Ein »Beter« von H. Tischler ist in dem Ausdruck einer klagenden Angst gehalten. Schon recht weit von dem, was uns eigentlich religiös ansprechen kann, entfernt sich Vally Friedmann durch ein echt expressionistisches Figürchenbild »Der Heilige«, das in seiner symmetrischen Gestaltung mit zwei Engelchen an den Seiten der Hauptfigur etwa eine neueste Hieratik sein will, durch eine Landschaft mit Figuren, die wohl ein Emmausgang sein soll, sowie durch einen Holzschnitt Weiß auf Schwarz: »Flucht«. Mehr als eine dunkle Landschaft ist der »Barmherzige Samariter« von A. Kuhnau kaum.

Unter den sonstigen Malern ragt der uns seit kurzem günstig bekannte A. Partikel hervor. Mit fein farbiger Durcharbeitung bringt er »Eine Mutter«, »An der Kapelle« und ähnliches. Von einem »Symbolo-Expressionismus« mag man sprechen bei »Zeugung« und »Geburt« von C. Stoermer. Die kraftbewegten Züge des Fr. Domscheit kehren wieder in »Lichten Wolken«. Von M. Slevogt gibt es Besseres als seine etwas gar wischigen Bilder »Laubengang« 1897 und »Mondscheinnacht« 1912. Der Finder phantastischer Pferdefarben, Fr. Marc, führt diesmal gelbe Pferde und noch mehreres Derartige vor. Aus dem weniger eigenartigen Sonstigen heben sich »Kinder mit Weihnachtsbaum« von Hedw. Woermann hervor. Dagegen weist in ein kunstgewerbliches Neuland der Karton für ein Glasgemälde »Traum« von H. M. Pechstein; seine Farben sind nach innen mehr warm, nach außen mehr kalt.

Der Holzschnitt breitet sich in bekannter Weise aus, zum Teil farbig. Religiöses Streben waltet auch hier, am ausgedehntesten bei G. Mathey. Sein Bestes ist wohl eine »Anbetung der hl. 3 Könige«; gegenüber dem, was auch im Holzschnitt andere an Schmutzformen leisten, erfreuen hier scharf geprägte Striche für die Flächenfüllung. Von seinen sonstigen Blättern genügt wohl eine Aufzählung der Themen: »Adam u. Eva«, »Sintflut«, »Susanna«, »Grablegung«, »Die apokalyptischen Reiter«. In Weiß auf Schwarz formieren blitzzuckende Linien und Streifen und Strahlen eine »Verkündigung« von R. Bamberger. Aus einer Blätterreihe »Moses« von Hilde Schindler, wie Radierung aussehend, sind vier Stück ausgestellt; bemerkenswert erscheint die Art, wie Moses so ganz in die Landschaft hineingearbeitet ist. Als nicht übel läßt sich eine »Predigt des hl. Antonius« von K. Jordan bezeichnen. Etwas fernab liegt uns eine »Auferstehung« von L. Koch.

In der Plastik gibt es eine Sonderausstellung Fr. Klimsch, mit viel guten Porträts; doch schon ein konservativerer Geschmack darf hier von einem Stich ins »Akademische« sprechen. Die Mitte des Hauptsaales nimmt eine weit auseinandergezogene Gruppe (in Gips) von vier Figuren ein: »Hiob« von I. Karsch. In Holz bringt Tina Haim-Wentscher ein »Mutter und Kind« und Hildeg. Domislaff eine »Pietà«, d. i. eine Pyramide, aus der die Umrisse einer Trauernden herauszulesen sind. Polychromie erscheint in einer Madonna von R. Scheibe, bezeichnet als »Figur zu einem Hausaltar«.

Dr. H. Schmidkunz

BERLINER SECESSION
(38. Ausstellung, Mai—Juli 1920)

Man möchte den Bemühungen der Secessionen nach einem neuen Gestalten religiöser Dinge gern entgegenkommen, schon um sich selber vor der Gefahr des Verknöcherns zu behüten. Trotz aller Geschicklichkeiten aber werden gewöhnlich nur Nebensachen gut getroffen, die Hauptsachen vernachlässigt. Ein Apostel Paulus wird uns noch nicht als solcher zu Gemüte geführt, wenn er inmitten farbiger Landschaftsstücke auf sein Buch zeigt; und ob der Künstler, F. Winckler-Tannenberg, mit seinen Zusammenfügungen kirchlicher Architekturstücke, genannt »Musik«, Religiöses auch nur beabsichtigt, ist schwer zu erfühlen. Viel Interesse wird wohl O. A. Erich erwecken, von dem in einem Potsdamer Kunstverlag Lithographien von Heiligen und dann eine Holzschnittfolge »Maria« erschienen sind. Aus dieser sehen wir eine, nicht einmal über alltägliches Zwiegespräch hinausgehende »Verkündigung« und besonders eine Immaculato conceptio, die jedenfalls eine kräftig eigenartige Komposition ist, jedoch ganz wohl auch eine Patientin sein könnte, die mit irgendeiner Strahlentherapie behandelt wird. Und weiterhin: wenn nur nicht so vieles unklar wäre! Beispielsweise eine Radierung »Empfängnis« von Br. Reinhold, dessen »Zusammenbruch«, typisch modern im Thema und in der Bewegtheit der Formen, wertvoller ist. Beispielsweise auch die Monotypien von Fr. W. Ritter wie »Taufe«, »Madonna« usw. Klar ist wenigstens W. Jaeckel. Bleibt freilich die Frage, ob sein Christustypus mit dem kleinen Mund und der großen Stirne uns auch zu Herzen geht, und ob er sich genug von den Physiognomien des Johannes und des Judas abhebt; die Figur in »Gethsemane« könnte jeder von ihnen sein. Im übrigen gehören die 12 biblischen Zeichnungen von Jaeckel zu dem Beachtenswertesten ihrer Art, namentlich das ernste »Abendmahl« und »Maria« mit den von der Augenmitte ausgehenden Strahlen.

Anderes läßt uns weniger weilen. So einiges, das religiöse Landschaft genannt werden mag: von E. Büttner eine Radierung »Auferstehung« (und eine Lithographie »Turmbau zu Babel«); von Fr. Hecht ein »Ölberg«-Holzschnitt; von Erik Richter eine nette kleine Zeichnung, farbig: »Ruhe auf der Flucht«; von M. Zeller unter anderen Aquarellen (und sonstigem) ein Verlorener Sohn. Claus Richter zeigt von seinem früheren Ecce homo eine kleinere Lithographie und ein Teilstück in Radierung. Nicht religiös, aber ein beredter Ausdruck des Interesses am Elementaren der Natur sind Zeichnungen von E. Waske: eine typisch sonnige »Urwelt« u. dgl.

Die gesamte Ausstellung enthält, von der Plastik abgesehen, nur Graphisches, in Schwarzweiß und in Bunt. Das geht von — sagen wir: Hochkonservativem bis hinüber zum Radikalsten. Mit einigen Älteren könnte der soigniertesste Amateur von Louis Seize zufrieden sein. Unter allen Umständen darf man seine Freude darüber haben, daß von Philipp Franck sein gesamtes graphisches Werk in einem eigenen kleinen Saal zu genießen ist. Anscheinend alles Radierungen, die sinnigsten wohl die von menschlichen Figuren, zumal in Landschaftliches hineingestellt. Sodann Radierungen von H. Struck und E Oppler; neben denen des letzteren sind die von dem Plastiker A. Oppler schon etwas unruhiger; und mit denen

von P. Paeschke (bes. Berliner Umgegenden) geht es schon über »Akademisches« hinaus. Aber wie »konservativ« muten heute schon die Theaterzeichnungen von Charlotte Berend an!

Die Vorliebe unserer jüngeren Secessionisten für Graphik gehörte bisher den weniger feinförmigen Arten. Auch die Radierung wandelt sich in ihrer Hand dahin. Mehrere ihrer Radierer arbeiten wie mit Bleistiftstrichen, mehr oder minder dicken: so W. Doms (der u. a. einen diabolischen »Hausfriedensbruch« zeigt), K. Fr. Langfeldt, zum Teil Paeschke; und E. Trebitzky radiert gar so, als ob er mit Tusche zeichnete. Aber auch feinfädige Striche kommen vor, rundlich verschlungen, bei J. Hegenbarth. Dann auch wieder tiefgehende Landschaftsstimmungen, bei W. Breuer (»Abendlied« usw.). Ein Zyklus »Teufel bei der Arbeit« kam von J. Rosenbaum; und eine kräftige Bewegung, flächenkunstvoll, liegt in den »Pferden« von W. Reetz.

Die übrigen Tiefdruckverfahren sind bisher secessionistisch wenig gepflegt. Die für Dämonisches u. dgl. fruchtbare Schabkunst wird diesmal von zweien unter den Graphiken des J. Budko vertreten (»Jakobs Traum« u. a.). Derselbe Künstler ist jedenfalls für Jüdisch - Religiö es von Bedeutung, beispielsweise durch seine Holzschnitte zu einer hebräischen und deutschen Psalmenausgabe. — Der Lithographie werden schummerige und dergleichen Wirkungen abgewonnen, besonders von P. Scheurich. Hier ist auch der Zyklus »Die Ahnfrau« von Hugo Steiner-Prag zu nennen. Und die lithographischen Porträts von Hans Steiner sind der Typus des modernen dickstrichigen Bildnisses.

Die der Malerei nahestehenden Graphiken sind kaum erfreulich vertreten. Viele Aquarelle machen fast einen kindischen oder wenigstens Kinderzeichnungs-Eindruck, ausgenommen »natürlich« die von H. E. Linde-Walther und E. Spiro. Dickfarbige (also älterem Gebrauch entgegengesetzte) Pastelle mit Liebes- und Mordthemen bringt E. Stern (dessen lithographische Mappe »Revolutionstag in Berlin« die bekannte Übertragung heftiger menschlicher Bewegungen auf Gebäude zeigt). Mit Temperabildern kommt in ebenso eindruckvoller Eigenart wie neulich B. Grigoriew, mit Vorliebe für Gelb- und Rosawirkungen (so besonders aus dem Zyklus »Das Gesicht Rußlands«). — Vereinzelt: Federzeichnungen des Frühverstorbenen P. Wissinger (»Sonnenaufgang« usw.).

Der Holzschnitt wird seit längerem die intimste Mundart der Expressionisten, schwarz auf weiß, dann besonders weiß auf schwarz, schließlich mit Verbindung beider Verfahren. Farbig pflegt ihn diesmal O. Baumberger: »Die Vision des irischen Ritters Tundalus« (von 1148).

Die Plastik tritt hier nicht großartig auf. Am eigenartigsten sind wohl zwei Wachsfigürchen von L. Schwink, die am besten in Profilansicht wirken; Johannes auf Patmos und Vogelpredigt. Auch das Eisenrelief von A. Oppler »Jugend, Alter und Tod« gräbt sich in die Erinnerung ein. Anderes wird schon »gutbekannt«, beispielsweise Bronzen in Lehmbruck-Art von L. Vierthaler. Von E. Moeller kam »Eine Muttergruppe«, die Figuren innig ineinandergeformt; also an Fr. Metzner erinnernd, dessen »Zusammenbruch« den Typus der eng geschlossenen Rodinschen Ausdrucksfiguren fortsetzt, und dessen »Siegfried« durch eine starke Vereinfachung erfreut.

Eine Wahlurne von H. Lederer (Eigentum der Universität Berlin) legt die Frage nahe, warum denn diese Secessionisten sich nicht eine Auffrischung durch die Kunstgattung leisten, in der sie bisher wenigstens durch ihre Glasmalereien fast Erfreulicheres als auf Pinsel- und Griffelgebiet gebracht haben: durch das Kunstgewerbe. Von Br. Krauskopf gibt es diesmal neben Lithographien usw. auch einen Entwurf zu einem Glasfenster, der hier wagrecht unter einem Deckenfenster angebracht ist, ein Dekorationsstück mit fremdartiger oder fremdländischer Flora und Fauna; und unter den Stickereien von Elsa Hoffmann ist etwa »Blaue Stunde« zu nennen. Von solchen tektonischen und textilen Anläufen aus dürfte doch wohl weiteres Kunstgewerbe zu schaffen und bei dem hierzulande fast völligen Mangel an kunstgewerblichen Ausstellungen auch erwünscht sein.

Berlin-Halensee — Dr. H. Schmidkunz

KUNSTSALON SCHULTE IN BERLIN

So wenig wir uns für gewöhnlich auf das Privatgeschäftliche des Kunstbetriebes einlassen können, so sehr lohnt sich doch hie und da eine kennzeichnende Herausgreifung von einzelnem. Wer sich von dem Äußerlichen und Lauten vieler Gegenwartskunst zum Innerlichen und Stillen flüchten will, findet in den wechselnden Ausstellungen bei Schulte immer wieder derartiges. Namentlich Märchenhaftes erfreut dort. Beispielsweise waren im Dezember Gemälde »Die blaue Blume« und »Die Erlösung« von E. Schwarz zu sehen, der es gut versteht, den durch ein Märchengeschick überraschten naiven Knaben darzustellen. — Unter den Landschaften heben sich teils solche in vereinfachter Gestaltungsweise hervor, wie z. B. damals die mit zart-einfachen Flächen von E. Heinrich, teils solche, die in Verbindung mit Darstellungen von Bauten Sinniges aus Architektur zur Geltung bringen; oder es kommen gleich schlechtweg derartige Baubilder. Manche uns aus öffentlichen Ausstellungen bekannte Künstler finden wir hier wieder, beispielsweise R. Koch-Zeuthen mit Kircheninterieurs. Solche kommen dort überhaupt häufig vor. Weiteres Beispiel: »Aus dem Kloster Maulbronn« von G. Hofmann-Grötzingen, neben dessen eigentlichen Landschaften ein »Blick ins Paradies Kloster Maulbronn« hervorragt.

Dr. Hans Schmidkunz. Greifswald-Eldena

AKADEMIE BERLIN

Mit bescheidenem Anspruch und Inhalt veranstaltete die »Berliner Künstlerakademie« eine Herbstausstellung 1920. Plastisches verdient Voranstellung. Neben einem »Don Francisco« in Bronze von J. Limburg ragte mehreres von W. Schott hervor, insbesonders eine durchgeistigte Mönchsbüste mit leiser Farbentönung und der Unterschrift: »Puer cauponius fui male habitus nomine A. Roeder rasa barba et capite tonso monachum me manus artificis effinxit anno 1901«. Altmeisterhafte Gestalten von G. Janensch und moderne Flächenvereinfachung in einer männlichen Porträtbüste von T. Albert interessieren immer wieder. Neuer erscheint, trotz oder wegen archaischer Stilisierung, eine getönte weibliche Porträtbüste des J. v. Jakimow. Noch über einem sympathischen »Mutterglück« in Marmor von E. Placzek scheinen uns zwei Hochreliefs von R. Felderhoff zu stehen: »Nacht« und besonders »Euphorion«

Unter den Gemälden tritt als religiöses Bild am ehesten eine »Pflege des heiligen Sebastian« von P. Plontke hervor; die einzelnen Figuren zeigen einen gut durchgearbeiteten Ausdruck; die des Heiligen steht Grüngelb inmitten von Rot und Braun. Eine »Ruhe auf der Flucht« u. a. von F. Heckendorf ist wenig mehr als der Typus expressionistischer Landschaft mit Staffage. Religiöses Genre zeigt sich in einer »Andacht alter Männer« von R. Koch-Zeuthen. Die stets wieder beliebte

malerische Darstellung von Kirchengebäuden vertritt besonders eindrucksvoll der Altarraum einer Wismarer Kirche von O. H. Engel, in rötlicher Lichtwirkung einen Kruzifixus am Fenster zeigend. Eine Fronleichnamskirche in Gurau malt M. Baumann, eine Fronleichnamsprozession W. Blanke. Eine Art weltlicher Pietà ist von E. Mataré: »Die Frauen und der Tote«, in Dunkel und Hell mit nur wenig farbiger Tönung wirkend. Eindringlich gestaltet H. Bauscher ein »Elend«.

Bildnisse kamen mit einiger Qualität von K. Richter, mit Vorherrschaft von Grün und Rot: Darstellung seines Vaters und seiner Mutter, sowie ein Selbstporträt (1913). Von H. Bengen ist ein weibliches Porträt in roten Tönungen. — Widmen wir einigem von den beiden Corinth und etlichem von W. Kohlhoff mit typischen Schlangenlinien und Schwellfarben nur eben diese Nennung, so dürfen wir doch unter den Landschaften bei dem scharf hervorleuchtenden Gemälde von M. Lechter verweilen und uns an seiner Vereinigung von Farbensaftigkeit und Geistigkeit erfreuen.

Dr. Hans Schmidkunz, Greifswald-Eldena

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES FÜR EIN BAYERISCHES ARMEEDENKMAL

Jenen zahlreichen bereits bestehenden oder im Werden begriffenen Kriegserinnerungsmälern, die eine mehr örtliche Bedeutung haben, soll sich ein solches zu Ehren der Gefallenen des ganzen bayerischen Heeres anreihen. Gemäß dem Ausgange des Krieges und der Not der Zeit kann dieses Denkmal nicht in gewaltiger Größe auf einem öffentlichen Platze oder auf einer Bergeshöhe stehen. Das ist aber vom künstlerischen Standpunkte nur für solche Beurteiler ein Mangel, die gewohnt sind, Äußerlichkeiten ungerechtfertigte Bedeutung beizumessen. Die Vorzeit lehrt uns, daß der Wert eines Denkmals nicht von seiner Größe abhängt, und daß die Wahl des Standortes um so glücklicher ist, je weniger Absicht und je mehr vornehme Zurückhaltung bei natürlicher Unbefangenheit sie offenbart. Diese Erwägungen wären ganz sicher nicht zur Geltung gelangt, wenn ein Denkmal des Sieges zu errichten gewesen wäre. Nunwohl, so darf die Niederlage kunstförderlich wirken. Sie erzwingt ein Erinnerungszeichen von bescheidenem Umfange, aufgestellt an ruhiger, weihevoller Stätte. Welcher Ort hätte sich dafür besser geeignet als eine Kirche, welche Kunst war mehr dazu berufen, gerade dieses Denkmal stolzer Ergebung in Gottes weisen Willen zu schaffen, als die christliche? Welche wäre dazu auch äußerlich befähigter gewesen als diese, die einzige, aus deren Händen und Geist heutigestags Monumentalschöpfungen noch rechte Form und erhabenen Inhalt zu erhalten vermögen? Denn Leben und Kunst fangen an, zu ihren Ausgangspunkten zurückzukehren. Die Einberufer des Wettbewerbes für ein bayerisches Armeedenkmal waren anderer Ansicht. Sie schalteten mit der christlichen Kunst auch die christliche Stätte aus, deren vornehmste die Münchener Frauenkirche gewesen wäre, und wählten statt dessen die wegen unruhiger Linienführung, mangelnder Raumgeschlossenheit, zerflossener Beleuchtung ungeeignete Halle des Münchener Armeemuseums. Die Ausscheidung der christlichen Kunst ergibt sich aus den Entscheidungen des Preisgerichtes. Allerdings haben die bedeutendsten christlichen Künstler sich zurückgehalten — ähnlich wie sie es auch leider heuer gegenüber der Ausstellung des Münchener Glaspalastes getan haben. Dafür haben andere sich um so bereitwilliger beteiligt; nicht weniger als 171 Entwürfe waren eingereicht. Selten war eine Beteiligung so rege und ein Ergebnis so beschämend schlecht. Zwar wird diese Tatsache dadurch, daß 15 Entwürfe mit Preisen oder Ankäufen ausgezeichnet sind, weder widerlegt noch bestätigt. Aber daß das Preisgericht sich nicht hat entschließen können, einen von diesen 171 Entwürfen zur Ausführung zu bestimmen, und daß man ihm darin vollständig zustimmen muß, das vermag auch demjenigen, der die Früchte dieses Wettbewerbes nicht gesehen hat, einen Maßstab zur Beurteilung zu liefern. Das ist ja wahr: der zur Aufstellung des Denkmals ausersehene Raum bereitet dem Künstler ernstliche Schwierigkeiten. Auf seine Mängel ist zuvor schon hingewiesen. Sie verurteilen das Denkmal von vornherein zu einer minder bedeutenden Gestalt. Großzügig wuchtige, kubische Form, also etwa ein Sarkophag (an den einzelne Künstler, so die beiden prämiierten, K. Killer und W. Nidda-Rümelin, gedacht haben) ist hier stilgemäß nicht am Platze, weil er dem Charakter der Architektur widerstreben würde. Ebensowenig eine freistehende Säule, ein Tempelchen, wie dergleichen mehrfach, z. T. in kleinlichster Art vorgeschlagen war. Es bleibt also nur die rein bildhauerische Lösung, die auch in der weitaus größten Mehrzahl versucht worden ist. Aber wie unbefriedigend! Teils schon in der äußeren Form, die gelegentlich ins Expressionistisch-Unnatürliche ausgeartet war, ohne jede Rücksicht darauf, daß ein solches Denkmal der Volkstümlichkeit bedarf, von ihr leben, durch sie wirken muß. Aber auch wo jener Fehler nicht gemacht war, fand man doch nur ganz vereinzelt Werke, die etwas Bedeutenderes sagten. So das öfter vorkommende, freilich auch leicht sich darbietende Motiv des Siegfried, der von rückwärts erschlagen wird. Nun gar alle jene Bavarien, jene Löwen, jene Scharen von nackten, teils bekleideten, stehenden, niedersinkenden, liegenden Männern, jene völlig ungenießbaren Werke, in denen das Motiv der Pietà nachklang, und was dergleichen mehr. Unter den bildhauerischen Leistungen gehörten zu den besten die von W. S. Resch (aber allzu hart bewegt, überdies bisher ohne Sockel), H. und B. Miller, Jos. Fassnacht. — Das Schlußergebnis dieses Wettbewerbes ist nun, daß ein zweiter veranstaltet werden wird. Ob er imstande sein kann, zum Ziele zu führen, bleibt zweifelnd abzuwarten.

Doering

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES FÜR EINE KIRCHENMALEREI IN KAUFBEUREN

Im Studiengebäude des Nationalmuseums zu München waren Anfang August für kurze Zeit die Arbeiten zu sehen, die infolge eines für malerische Ausschmückung der St. Dominikus-Kirche zu Kaufbeuren ausgeschriebenen Wettbewerbes eingeliefert waren. Die Aufgabe, für die aus staatlichen Kunstfonds der Betrag von 20000 Mark bereitgestellt war, ging dahin, mehrere der Form nach gegebene größere und kleinere Deckenflächen mit Malereien zu füllen, deren gegenständlicher Inhalt die Verherrlichung des Gedächtnisses der Kriegsgefallenen sein sollte. Eingereicht wurden 28 Entwürfe. Von ihnen wurde der von Florian Bosch in Sauerlach zur Ausführung vorgeschlagen; Geldpreise in Höhe von 600 Mark erhielten Alois Miller in München, Joseph Nickl in Freising, Joseph Bergmann in München; Preise von je 400 Mark fielen auf die Entwürfe von Adolf Rothenburger, Georg Liebhart und Joseph Humbach, alle in München. Dem Preisgericht ist es offenbar weniger auf Originalität der Erfindung und auf Tüchtigkeit der Zeichnung angekommen, als auf bemerkenswerte farbige Eigenschaften und zwar ohne entscheidende Rücksicht darauf, ob diese geeignet waren, im Raume kräftige dekorative Wirkungen zu üben. Nur unter solchem Gesichtspunkte konnte der Nicklsche Entwurf sich durchsetzen. Er ist fast ganz grau in grau gehalten, zu dem in den großen Mittelbildern schwacher

Anhauch von Bräunlich sich gesellt. Der Entwurf von Bosch zeigt vorwiegend blaue Töne, die mit schöner Wärme vom Weiß der ungeschmückten Flächen abstechen. Von der Zeichnung der Gemälde ließ sich nur erkennen, daß sie in einfachen, groß stilisierten Formen gedacht ist. Ferner, daß sie darauf verzichtet, sich den perspektivischen Gesetzen der Deckenmalerei zu fügen, also Untersichten zu bieten. Dieser Mangel war sehr vielen Entwürfen eigen. Eine sehr beachtenswerte Ausnahme machte der Entwurf mit dem Motto »Unser Heiland«, dessen Urheber sich als Beherrscher schwieriger Perspektiven und Verkürzungen, dabei auch als vorzüglicher Farbenkünstler offenbarte. Der Entwurf der meines Erachtens der zur Ausführung geeignetste gewesen wäre, ist ohne Auszeichnung geblieben. Das gleiche war der Fall bei den zwei Entwürfen R. N. C. I. und II., deren Motto schon erkennen läßt, daß sie von einem und demselben Künstler stammten. In durchaus neuartiger Auffassung vereinigten sich alle Teile der Malereien zu einheitlicher Verherrlichung der Aufnahme der Seelen in den Himmel. Der Eindruck war unstreitig bedeutend, die Komposition beim zweiten Entwurfe noch geschlossener als beim ersten, die Farben ernst, die Zeichnung modern empfunden, ohne ins Unschöne zu verfallen. Zur Ausführung wären diese Entwürfe — die einzigen wirklich fortschrittlichen, in hohem Sinne künstlerischen monumentalen der ganzen Veranstaltung — wegen der vielen Aktfiguren leider nicht geeignet. Vielleicht ist es dem Urheber möglich, die Idee, noch mehr abgeklärt einmal anderweitig zu verwerten. Die übrigen Entwürfe zeigten wesentlich Typisches. Einige bemühten sich um Formgebung und Farbe heimatlicher Barockmalerei. Völlig Verfehltes bot der Wettbewerb nicht. Doering

ERGEBNIS DES WETTBEWERBES FÜR EIN TRIUMPHKREUZ

In der katholischen Pfarrkirche zu Kindsbach (B.-A. Homburg in der Pfalz) soll ein monumental gehaltenes Kruzifix im Triumphbogen vor dem Chore angebracht werden. Ein dafür ausgeschriebener Wettbewerb hatte das Ergebnis, daß 27 Entwürfe eingereicht wurden. Sie waren Anfang August kurze Zeit im Studiengebäude des Nationalmuseums zu München ausgestellt. Mit Preisen ausgezeichnet wurden vier. Sie stammten von den Bildhauern W. S. Resch, Eugen Mayer-Fassold, Joseph Auer, alle in München, und G. Lang in Oberammergau. Der Entwurf von Resch wurde zur Ausführung vorgeschlagen. Erfreulich war es, feststellen zu können, daß sich völlig Wertloses nicht eingestellt hatte. Dagegen war der Charakter des Triumphbogens bei einer größeren Anzahl von Entwürfen zu vermissen, die Notwendigkeit des geistigen Zusammenhanges mit der Architektur nicht erkannt, das Gebot der großen, mit überlegener Ruhe im Raume sich behauptenden Umrißwirkung nicht beachtet worden. Infolge davon zeigten sich die meisten Arbeiten vielmehr als solche, die z. T. auf Friedhöfen, an Straßen, z. T. als Altar-, Vortragsu. dgl. Kreuze wohl brauchbar wären. Mehrere der Kruzifixe waren mit allzu vielem Beiwerk überlastet. In der stilistischen Auffassung klangen romanische und besonders gotische Motive an, im allgemeinen jedoch herrschte eine beachtenswerte Selbständigkeit. Neben den durch eine oder die andere Eigenschaften interessierenden Leistungen standen ziemlich viele formal wie inhaltlich gleichgültige. Von den mit Preisen ausgezeichneten zeigt der von Resch eine bewegte, geknickte Linie. Die Figur ist so stark nach rechts ausgebogen, daß sie statt zu hängen, fast zu sitzen scheint. Sehr feierlich würde das Kruzifix von Auer wirken. Es erweckt mit der strengen Stilisierung des langgestreckten Körpers, der nur leicht nach rechts ausgebogen ist, Erinnerung an jene frühmittelalterlichen Kruzifixe, bei denen der Heiland als Triumphator am Kreuze zu leben scheint. Der Entwurf von Lang hat etwas Typisches, dem von Mayer-Fassold fehlt ein charakteristischer Umriß, weil hinter der Figur ein breites Tuch angeordnet war. Mehrere Entwürfe waren ohne Auszeichnung geblieben, deren sie doch würdig gewesen wären. So einer (Motto »Glaube«) mit schöner ruhiger Fernwirkung der Linien, die durch die eines über den Armen des Heilandes hängenden Tuches bereichert wurden. Feierlich war der Entwurf »Erlöser«, an mittelalterliche Form anklingend, die Kreuzenden zu Vierecken erweitert, die mit Flächenreliefs geschmückt waren. Voll hohen Ernstes war Motto »Pfalz«. Das Kruzifix des Mottos »Vollbracht« wurde von zwei schön gezeichneten fliegenden Engeln getragen, die geschickt in die Architektur des Triumphbogens eingefügt waren. Doering

WETTBEWERB FÜR EINE DECKENMALEREI IN DER ST. ANTONIUSKIRCHE ZU INGOLSTADT

Die Decke im Schiffe der aus der Barockzeit stammenden St. Antoniuskirche zu Ingolstadt soll mit einer neuen Malerei geschmückt werden. Die Kosten in Höhe von 14000 Mark werden aus Staatsmitteln bestritten. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe war ein Wettbewerb ausgeschrieben, der im Dezember zur Erledigung gelangte. Eingegangen waren 29 Entwürfe, von ihnen wurden vier mit Preisen von je 500 Mark ausgezeichnet, ein fünfter zur Ausführung bestimmt. Bei der Beurteilung wurde keine bestimmte Kunstrichtung einseitig bevorzugt, sondern lediglich der künstlerische Wert ins Auge gefaßt. Da über diesen Begriff verschiedene Auffassungen möglich sind, so ist auch ein ausgesprochen expressionistisches Werk mit preisgekrönt worden. Der Beschluß macht den Eindruck, als sei es den Preisrichtern darauf angekommen, ihre künstlerische Unparteilichkeit recht deutlich an den Tag zu legen. Daß der Entwurf (von Hans Lasser-München) sich nicht zur Ausführung eignete, mußte ihnen natürlich klar sein. Somit läßt sich wohl die Frage rechtfertigen, ob die durch die Preiskrönung bekundete Zustimmung nicht ein Widerspruch in sich selbst ist. Von den nicht preisgekrönten Arbeiten dürfte es schwer sein, irgend einer ein besonderes Lob zu spenden. — Die zu bemalende Bildfläche ist aus der Grundform eines länglichen Rechtecks gebildet, dem Geschmacke des Barocks entsprechend mit geschwungenen Linien — die Längsseiten mit konkaven, die schmäleren Querseiten mit konvexen eingefaßt. Zahlreiche Bewerber haben sich bemüht, schwierige Untersicht-Perspektiven zu bewältigen. Der Erfolg ist in einigen Fällen recht anerkennenswert. Mit der Komposition wußten trotzdem mehrere nichts Rechtes anzufangen; sie umgaben ihr Bild nach allen Seiten mit stehenden Figuren, deren Linien steif in die Fläche hineinragen. Die perspektivischen Architekturen waren im allgemeinen besser. Stilistisch sah man viele Anlehnung an das Barock, die aber nur in wenigen Fällen von tieferem Verständnisse zeugte. Einige machten sich die Sache leicht, indem sie darauf verzichteten, den zeichnerischen Anforderungen der Deckenmalerei Rechnung zu tragen. — Der schon erwähnte Lassersche Entwurf zeigte eine Menge von Farben (hellblau, gelbgrün, rosa usw.), die ohne sonderliche Rücksicht auf Harmonie neben- und durcheinander gestellt waren. Was die Figuren und Gruppen etwa zu bedeuten hatten, vermag ich nicht zu sagen. Die Wirkung dieses Bildes an Ort und

Stelle hätte lediglich eine farbige sein können, die aber mit jener der bereits vorhandenen Teile nicht zu vereinigen gewesen wäre. — Der Entwurf von Otto Hämmerle-Solln folgte in freier Weise den Traditionen des dekorativ-monumentalen Barockstiles. Um die Ränder herum lief eine kräftig grüngefärbte perspektivische Architektur. Von den Szenen, die auf der einen Querseite angeordnet waren, interessierte am meisten eine tüchtig gezeichnete Krankenheilung. Den ganzen oberen Teil nahm die Himmelfahrt des Heiligen ein. — Einer von vier Entwürfen, die Alois Miller-München eingesandt hatte, war mit allzu vielen perspektivischen Architekturen beschwert. Dargestellt waren das Eselswunder und die Fischpredigt. Die Farbenstimmung war kühl silbergrau, kräftig harmonierte damit das tiefe Blau des geöffneten Himmels. — Der Entwurf von Jos. Nickl-Freising zeigte mehr die Art der Tafelmalerei, ließ auch Abgewogenheit der Komposition und Farbenverteilung vermissen. Zur Ausführung bestimmt wurde der Entwurf von D. Thalheimer-München. Das in mittelhellen, vorwiegend kühlen Tönen gehaltene Bild ordnete an beiden Querseiten je eine größere Figuren- und Häusergruppe an, ließ die Längsseiten frei und brachte in die Mitte die Himmelfahrt des hl. Antonius, dem das Jesuskind aus dem geöffneten Himmel zuwinkt. Die Wirkung des Bildes ist, obgleich der größte Teil der bemalten Fläche so gut wie leer ist, doch ausreichend, ja der monumentale Eindruck beruht gerade auf dieser Zurückhaltung. In der Stilisierung herrschte eine gesunde Mischung von Tradition und modernster Selbständigkeit.

Doering

DIE FRESKEN DER PFARRKIRCHE VON ILZ IN STEIERMARK

Im Hügelland östlich der steirischen Hauptstadt liegt die uralte Pfarre Ilz, deren altes Kirchlein architektonisch sehr interessant war, da sein Presbyterium höher war als sein Schiff, dessen Tonnengewölbe wahrscheinlich noch aus romanischer Zeit stammte. Nach den Plänen des Grazer Stadtbaumeisters Johann Baltl wurde im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts das Schiff umgebaut und so dem Presbyterium entsprechend organisch angegliedert. Die Ausschmückung dieser renovierten Kirche übernahm der hochgeschätzte heimische Künstler Ludwig Ritter von Kurz-Goldenstein. Die Ausführung war den Historienmalern Heidelmann und Jüttner aus München sowie den Brüdern Walter aus Ilz übertragen worden, die ihre Aufgabe zu aller Zufriedenheit gelöst haben. Der Gemäldezyklus behandelt in achtzehn Bildern das Thema: »Das Leben des Menschen — ein Kampf«. Mit feinem Verständnis hat R. v. Kurz die Kartons entworfen. Komposition und Farbe zeigen den Künstler auf einem Höhepunkt. Tief religiöses Empfinden erfüllt die einzelnen Szenen, die einzelnen Gestalten zeigen eine barocke Lebendigkeit, ohne dabei in Ekstase zu geraten. Sehr wertvoll ist die Schlichtheit des Vortrages. Die Darstellung ist bodenständig und daher für jeden verständlich. Diese Bilder sind nicht nur Schmuckelemente, sie zwingen auch den Besucher, auf ihren Inhalt einzugehen. Kanonikus Dr. Anton Sattler hat diesen Bilderzyklus so schön in die Worte gefaßt: Die Auflehnung gegen Gott führte zum »Engelsturz« und zur »Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies«. Auch an den Erlöser tritt die »Versuchung« heran. Aus den Gefahren des Kampfes rettet nur unerschütterliches Gottvertrauen, sowohl die Völker, wie »Judith« das israelitische Volk errettete, als auch die einzelnen, wie die Jünger im »Seesturm«. Wie im Leben des ersten Dulders »Job« reiht sich im Leben vieler oft Leid an Leid; doch das erhabenste Vorbild der Gottergebenheit im Leiden ist der Heiland auf dem »Ölberg«. Wie seine Ergebung in den Willen des himmlischen Vaters zur Verherrlichung geführt hat, so gelangt auch der schwache Mensch schließlich zum Sieg. Gestärkt durch Gottes Gnade, überwindet im materiellen Kampf »David« den Riesen Goliath. Der Gnade Gottes vermag im geistigen Kampf auch das verbittertste Herz nicht zu widerstehen: aus einem »Saulus« wird ein Paulus. Der Lohn für die treuen Kämpfer, die Strafe für die Ungetreuen in diesem Kampfe kommen im »Weltgericht«, das am Triumphbogen dargestellt ist, zum Ausdruck. Doch Christus ist für uns noch nicht Richter, sondern Seligmacher. Er hinterließ uns das Allerheiligste Altarssakrament. Diese trostvolle Wahrheit bildet den Inhalt der Bilder des Presbyteriums. Im Tabernakel weilt er, der als »Kindlein in der Krippe« lag, der durch die wunderbare »Brotvermehrung« auf jenes hochheilige Geheimnis hinwies, das beim letzten »Abendmahl« eingesetzt wurde und der nach der Vollendung seines Erlösungswerkes in den Himmel fuhr (»Himmelfahrt«). Mit den Bildern zweier hervorragender Apostel des Allerheiligsten Altarssakramentes, mit »Alfons Liguori« und »Thomas von Aquino« schließt die Reihe der Gemälde ab.

Bruno Binder

AUS DER DENKMALPFLEGE

Unter Aufsicht und Leitung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ist im Jahre 1918 und 1919 die Kirche von Siegsdorf (bei Traunstein) einer durchgreifenden Herstellung ihres Äußern und Innern unterzogen worden. Das Bauwerk stammt aus dem 15. Jahrhundert, seine jetzige Gestalt und Ausschmückung aber erhielt es 1779—81. Besondere kultische Bedeutung besitzt die Kirche von Siegsdorf als vielbesuchte Wallfahrtsstätte, geweiht der Verehrung des »Heiligen Hauptes« — eines geschnitzten Christuskopfes, der beim Brande der Pfarrkirche von Traunstein 1704 auf wunderbare Art erhalten blieb und elf Jahre später in der Kirche von Siegsdorf seinen endgültigen Aufenthalt erhielt. Die Erinnerung an diese Ereignisse ist bildlich festgehalten in dem großen Deckengemälde des Gotteshauses. Dieses wurde 1779 unter wesentlicher Festhaltung seines alten Grundrisses barock umgestaltet, nur der sehr feste Turm blieb im alten Zustande, den er auch heute noch bewahrt. Das Innere der Kirche, das durch Vergrößerung der Fenster hell und licht geworden war, erhielt reichen malerischen Schmuck, den ein gewisser Soll aus Trostberg ausführte. Das erwähnte große Deckenbild und eine Anzahl anderer, die an Umfang verschieden, aber insgesamt von starker dekorativer Wirkung waren, hoben sich, samt einer Fülle fein empfundener ornamentaler Malereien, leuchtend von dem Weiß der Wand- und Gewölbeflächen ab. Den Abschluß im Westen bildete die mit Ornamenten und Bibelszenen bemalte dreistöckige Orgelempore, im Osten der mit Säulen geschmückte Hochaltar, für den im Anfange des 19. Jahrhunderts der Nazarener Holzhauser ein die hl. Jungfrau verherrlichendes Gemälde schuf. Eine glückliche Fügung war es, daß einige Zeit später jemand von der malerischen Ausschmückung der Kirche Zeichnungen anfertigte, die erhalten blieben. Denn bald nach-

her wurden große Teile der Malereien übertüncht, andere durch Übermalung verdorben. Der Gesamtzustand des Gotteshauses war allmählich so geworden, daß eine Herstellung als dringendes Gebot erschien. Sie ist nunmehr in einer, den Anforderungen der Denkmalpflege vorbildlich entsprechenden Weise ausgeführt worden. Die Herstellung der von der Übermalung befreiten, oder aus der Tünche hervorgeholten Gemälde und Schmuckteile oblag den Malern Vitztum und Schlee aus Altötting; plastische Einzelheiten übernahm die Münchener Firma Blersch. Die beiden in aller ihrer Pracht erneuerten Seitenaltäre erhielten je ein größeres und darüber ein kleineres Gemälde, tieftönige, edel empfundene Werke des Münchener Professors Kolmsperger. Der Innenraum der Kirche hat auf solche Art jenes festliche, reiche, dabei kraftvoll volkstümliche Aussehen wiedererhalten, das diesen Sammelplatz zahlloser Wallfahrer zu einer ihrer Bestimmung wahrhaft würdigen Stätte gemacht hatte. Die Kirche von Siegsdorf gehört jetzt wieder zu jenen, in denen die Kunst des bayerischen Barock in bevorzugter, dabei lehrreicher Art zum Ausdrucke gelangt. Aufs feinste ist der Stilcharakter auch in den einzelnen Teilen getroffen, die innerhalb der Kirche notgedrungen neu geschaffen werden mußten, und so eine vollkommene Harmonie hergestellt. Das Äußere erhielt einen gequaderten Anstrich, die Eingangshalle im Giebelfelde ein Fresko mit Darstellung der Himmelskönigin, das Dach neue Beschieferung. Zwei feinsinnig ausgestattete kleine Nebenräume wurden geschaffen: eine St. Antoniuskapelle und eine Kapelle zum Gedächtnisse der Kriegsgefallenen der Siegsdorfer Pfarrei. Außer den schon genannten Künstlern ist hierbei noch des Münchener Schnitzers Johann Huber zu erwähnen, der für das Antoniusbild (von Kolmsperger) einen prachtvollen Rahmen schuf. Doering

CHRISTIAN PLATTNER †

In der Frühe des Neujahrstages 1920 ist in Innsbruck der Bildhauer Christian Plattner im 51. Lebensjahre nach schwerem Leiden gestorben. Schon lange trug er den Todeskeim mit sich, Krankheitszustände quälten ihn und wirkten lähmend auf seine künstlerische Tätigkeit. Die »Christliche Kunst« hat im ersten Hefte ihres 15. Jahrganges die Persönlichkeit, das Leben und Wirken des ausgezeichneten Künstlers eingehend besprochen und gewürdigt. Jetzt, da seine irdische Laufbahn abgeschlossen ist, darf ein Wort der Erinnerung sich auf das damals ausgesprochene Urteil stützen, das diesen Künstler als der Größten einen anerkannte, die unserer Zeit und dem deutschen Volke geschenkt waren. Es ist kein umfangreiches Lebenswerk, das dieses Urteil rechtfertigt, aber die kleine Zahl der Plattnerschen Schöpfungen sichert diesem deshalb um so höheren Wert. Vom Besten, das wir ihm verdanken, seien hier nur der »Seilwerfer«, die Grabmäler, zumal das herrliche Relief der »Beweinung Christi« (in der Priesterarkade des Friedhofes zu Imst) und das Reliefbild »Christus am Ölberge« (auf dem städtischen Friedhofe zu Innsbruck), ferner sein Entwurf zu einem Speckbacherdenkmale hervorgehoben. Die »Christliche Kunst« hat von diesen und mehreren anderen Werken Plattners Abbildungen gebracht, auf die hier verwiesen sei. Einige davon zeigten den Künstler auch als Meister der Bildniskunst. Er übte sie mit nicht minderem Gelingen denn als Bildhauer auch als Zeichner und Maler aus. Wer Gelegenheit hatte, diese Arbeiten mit der dargestellten Persönlichkeit selbst vergleichen zu können, wußte die Tiefe und Schärfe der Beobachtung, der Charakterschilderung, die hervorragende Treffsicherheit erst in vollem Umfange zu würdigen. In seinen letzten Zeiten hat er sich öfter mit dem Zeichnen und Malen von Bildnissen beschäftigt. Es waren fast die einzigen Aufträge, die er noch — und spärlich genug! — erhielt. Ein plastisches Werk, ein großartig monumental gedachtes, architektonisch-bildnerisches Grabmal, das in Wien hätte aufgestellt werden sollen, ist nicht über die ersten Entwurfskizzen hinaus gediehen, an die Ausführung konnte bei den gegenwärtigen Verhältnissen nicht gedacht werden. Tief entmutigt, von körperlichem Leiden geschwächt, in bedrängtester wirtschaftlicher Lage hat der Künstler, ein Meister schönster, charaktervollster Form, ein Mensch von tiefster, stärkster, edelster Empfindung, jetzt sein Leben geendet, das uns noch vieles Herrliche hätte geben können. Doering

HERSTELLUNG EINER ALTEN GLASMALEREI

Anfang August war in der Münchener Glasmalereianstalt F. X. Zettler das daselbst hergestellte sogenannte »Pfinzing-Fenster« aus dem Chore der Nürnberger St. Sebalduskirche kurze Zeit ausgestellt. Das Fenster ist eine Arbeit vom Jahre 1515, glaublich aus der Werkstatt des Veit Hirsvogel, ausgeführt nach Entwürfen eines dem Dürerkreise angehörigen Künstlers, vielleicht des Hans von Kulmbach. Die Einteilung weist vier Abschnitte übereinander auf: zu unterst ein reich ornamentiertes Feld grau in grau mit der Stifterinschrift; darüber eine grau in grau gehaltene Architektur mit silbergelber Archivolte in Formen der Frührenaissance, darin die Figur des Stifters und seiner Gemahlin; weiter oben eine von rotbraunen Säulen getragene Halle, innerhalb deren die Gestalten der hl. Jungfrau, St. Sebaldus, St. Christophorus und St. Anna selbdritt aufgestellt sind. Trotz ihrer Größe und Monumentalität erscheinen nicht sie, sondern die Stifterfiguren als die Hauptsache. Den oberen Abschluß bildet ein breiter gelber Rundbogen. Das Fenster beweist — gleich den beiden mit ihm gleichaltrigen in St. Sebald, dem sogenannten Maximilians- und dem Markgrafenfenster[1] —, daß die Glasmalerei auch jener Zeit, die mit der größeren Strenge der Gotik in Technik, Farbe und Komposition gebrochen hatte, Wirkungen von erlesenster Feinheit zu erzielen vermochte. — Alle diese Gemälde befanden sich im Zustande schnell fortschreitenden Verfalles. Um ihm ein Ende zu machen, wurde 1908 ein höchst mühsames Brennverfahren ausgeprobt, die brüchig gewordenen Glasscheiben, deren Malereien in Auflösung begriffen waren, mit einem schützenden, alles unfest gewordene sichernden Glasflusse zu überziehen. Nachdem seine Widerstandskraft durch sorgfältige Versuche und zehnjährige Beobachtung nachgewiesen war, wurde 1918 vom Kirchenrate auf Anregung des Herstellers der Nürnberger Kirchen Prof. Schmitz und des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege beschlossen, zunächst das spätgotische »Volkamer-Fenster« nach diesem Verfahren herzustellen. Nachdem diese Arbeit ein günstiges Ergebnis gebracht, und die ganze alte Schönheit der Glasmalerei wiedererweckt hatte, ist nun dem »Pfinzing-Fenster« die gleiche Behandlung zuteil geworden. Der Erfolg der außerordent-

[1] Vergl. Die christliche Kunst, Jahrg. VI.

lich umständlichen und mühevollen Arbeit des Auseinandernehmens, Brennens, Neuverbleiens usw. ist ein ausgezeichneter, die Wirkung des Fensters wundervoll. Den Ansprüchen der Denkmalpflege ist auf das sorgfältigste Rechnung getragen. Ergänzungen irgendwelcher Teile haben überhaupt nicht stattgefunden mit einziger Ausnahme der Stifterinschrift, deren Text noch bekannt war.

Doering

KRIEGSGEDÄCHTNISBILDER VON KARL LECHNER

Für die Kirche des Dorfes Weicht (Oberbayern) hat K. Lechner eine Reihe von vier Kriegsgedächtnisgemälden geschaffen. Sie sind 1,20 m breit, 0,80 m hoch; ihren Platz finden sie an der Orgelempore. Jedes Bild erhält einen eigenen breiten Rahmen; gemalte Ornamente dienen dazu, die Bilder zu trennen und die Räume zwischen ihnen zu beleben. Das erste und letzte Bild weisen hellere Tönung auf, wodurch die dunklere der beiden mittleren um so tiefere Wirkung erlangt. Bibelverse und Sprüche deuten als Unterschriften den Inhalt eines jeden Gemäldes an. Das erste Bild schildert den Abschied eines jungen Bauern von seinen Eltern. Man sieht das Innere des traulichen, heimischen Wohnzimmers. An dem mit einem weißen Tuche bedeckten Tische, auf dem von der letzten gemeinsamen Mahlzeit noch das Brot, der Bierkrug und die Gläser zurückgeblieben sind, sitzt in ihrem 'großen Lehnsessel die alte Mutter. Mit Blicken treuer, trauernder Liebe schaut sie zu dem Sohne auf, der vor ihr stehend, gegen rechts gewandt, ihre linke Hand ergriffen hat, und weist mit dem Finger auf das aufgeschlagene Gebetbuch. Der Jüngling hört ihren von heiligem Vertrauen erfüllten Worten andächtig zu, während seine Augen auf das im Herrgottswinkel hängende Bild des Gekreuzigten gerichtet sind. Der Vater steht, um seine Bewegung zu verbergen, abgewandt am Fenster und schaut hinaus. Durch noch ein zweites Fenster und die mitten zwischen beiden Fenstern offenstehende Tür sieht man die grüne, blühende Sommerlandschaft, die Sonne wirft ihre Strahlen in das Zimmer. Die im Ausdrucke der Personen gekennzeichnete Stimmung, die aus treuer Sorge und Hoffnung sich mischt, findet ihren Widerklang in der Färbung des Bildes. Lebhafte und still gedämpfte Töne sind in feiner Weise zusammengestimmt. Ein warmes Grau im Verein mit einem dunkeln Grün herrscht vor. — Das zweite Bild schildert eine Meßfeier im Innern einer Höhle. Während der Priester im Hintergrunde den Kelch erhebt, füllen die Soldaten, stehend und kniend, rechts und links von ihm den Mittel- und Vordergrund. Die beiden auf dem Altare brennenden Kerzen stellen in der Komposition Symmetrie der Einteilung her. Sie verbreiten ferner ein sanftes, warmes Licht, das die Rauheiten des braunen Gesteines goldig aufleuchten läßt und ihnen kräftiges Relief verleiht. Oben besitzt die Höhle eine Luftöffnung, durch die das bläuliche Morgenlicht eindringt, um sich auf den Figuren der Männer zu zerstreuen. Die großen Schwierigkeiten der solchergestalt aus drei Lichtquellen stammenden Beleuchtung sind vom Künstler mit großem Geschick bewältigt worden. Trefflich ist die Zusammenstellung der Farben: das Goldbraun der Felsen, das Weiß des Priestergewandes, das in bläulichen und grauen Reflexen schimmernde Feldgrau. — Das dritte Bild schildert ein Soldatenbegräbnis. Kreuze im Hintergrunde kennzeichnen den Friedhof, den eine hohe braune Mauer abschließt. Jenseits von ihr tobt der Kampf. Es ist Rast. Man sieht einen Granateneinschlag, Leuchtraketen glänzen auf. Nur vier Soldaten vollziehen, während der Priester den Segen erteilt, die traurige Arbeit der Bestattung. Schwer sich beugend, lassen zwei von ihnen den Sarg in die Gruft, ein dritter schaut im Hintergrund zu, ein vierter, zur Rechten stehend, bedeckt weinend das Antlitz mit der Hand. Links seitwärts stehen zwei entblätterte Bäume. Neben ihnen blickt der Bauer in blauer Bluse, der das Grab geschaufelt hat, auf seinen Spaten gelehnt, gleichmütig auf die Szene. Eine ernste, stille, düstere Stimmung waltet in dem Bilde. — Das vierte Gemälde gibt mit der Schilderung der glücklichen Heimkehr eines Kriegers der Reihe einen frohen Abschluß. Wieder erreicht ist das freundliche Tal, dessen Bäume in herbstlichem Goldbraun schimmern. Hinter einem Hügelabhange tauchen, schon ganz nahe, die Häuser und die Kirche des Dorfes Weicht auf. Bei einem Kruzifix, das am Wege steht, macht der Heimkehrende Halt, um dem Heilande für Schutz und Gnade zu danken. Von weitem eilen jubelnd sein Weib und sein Knabe herbei. Die hohe Gestalt des Kriegers, zu der die Senkrechte des Feldkreuzes das kompositionelle Gegengewicht bildet, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sehr schön ist die Herbstlandschaft gegeben: Der graugelbe Erdboden, die braunen Diagonalen der am Hügelrande aufsteigenden Gebüsche, im Hintergrunde die Horizontale des dunkeln Waldes, über dem fern blaue Berge sichtbar werden. Von dem allen hebt sich, gleichzeitig alles vereinigend, das Grau des aus grünem Gebüsch hervorragenden Kruzifixes und das Feldgrau des Soldaten wirksam ab. Kräftige Töne bieten die Dächer der Dorfhäuser. — Allen vier Bildern ist ein kräftiger, derber Vortrag und volksmäßige Schlichtheit eigen, die sie für eine Dorfkirche besonders geeignet machen. Tiefe Empfindung lebt in ihnen und teilt sich dem Beschauer mit. Vom kunsttechnischen Standpunkte ist außer den Vorzügen der Komposition und Farbe besonders auch die Trefflichkeit der Zeichnung hervorzuheben. Viele Vorstudien des Künstlers beweisen, wie ernst er es damit nimmt. — Lechner hat in neuester Zeit noch mehrere andere Kriegsgedächtniswerke teils schon fertiggestellt — so in Buchendorf (Oberb.) und Oberlindhart (Niederb.), teils in Vorbereitung — so für Gauting und Stockdorf (Oberb.). Schöner, großer Zug, schlichte Monumentalität und echte Volkstümlichkeit ist allen diesen Werken eigen.

Doering

KRIEGSGEDÄCHTNISFENSTER VON ALBERT FIGEL

Mit besonderem Erfolge hat sich Albert Figel seit einiger Zeit der Glasmalerei zugewandt. Die großzügige, mehr flächige, stark farbige Gegensätze liebende Art seiner Malerei, sowie seine Befähigung zur Lösung von Aufgaben mehr kunstgewerblicher Art, schaffen ihm die Vorbedingungen für Erfolge in diesem Fache. Es wäre aber falsch und könnte der allseitigen Entwicklung des Künstlers Eintrag tun, wenn sich die Meinung festsetzen würde, daß er nicht andere Aufgaben ebensowohl zu lösen verstände. Von bedeutenderen Glasmalereientwürfen Figels (die technisch vorzügliche Ausführung ist in allen Fällen bei der Glasmalereianstalt F. X. Zettler in München erfolgt) erwähne

ich Fenster für die Pfarrkirche von Giesing, für das Martinsspital daselbst, aus jüngster Zeit ein großes Fenster mit Darstellungen aus der Geschichte des hl. Täufers Johannes für die Kirche von Wieskolingen bei Stuttgart. Der noch nicht zu völliger stilistischer Abgeklärtheit durchgedrungenen, zum Teil auch durch äußere Vorbedingungen etwas beeinträchtigten Art jener früheren Leistungen und der weitgehenden stilistischen Freiheit des Wieskolinger Fensters steht eine Glasmalerei gegenüber, die der Künstler im November für eine Kapelle des St. Nikolausmünsters zu Überlingen vollendet hat, und die einige Tage in der Zettlerschen Anstalt (München) ausgestellt war. — Das 5,70 m hohe, 3,50 m breite Fenster ist zum Kriegsgedenkzeichen bestimmt. Daraus ergab sich die Wahl der bildlichen Darstellungen. Sie sind in einem großen Mittelbilde und drei Reihen kleinerer Bilder angeordnet, welche letzteren das mittlere Bild von rechts, links und unten einrahmen. Die Fischblasen des bekrönenden Maßwerkes sind mit Gestalten schwebender und singender Engel ausgefüllt. Das Mittelbild besitzt seinen helleuchtenden Zentralpunkt in einer ovalen Darstellung von Überlingen. Sie ist, den Gesetzen der Glasmalerei entsprechend, stark stilisiert, und annähernd flächig, wenn auch von einer perspektivischen Tiefenwirkung nicht völlig Abstand genommen ist. Zu beiden Seiten dieses Bildes sieht man Gruppen jüngerer und älterer Soldaten, die rechts von dem hl. Nikolaus, links von einem Engel dem in den Lüften thronenden Heilande empfohlen werden und sich ihm flehend in lebhafter Bewegung zuwenden. Die dieses Bild einrahmenden Friese kleinerer Bilder zeigen rechts von oben nach unten: Die Mobilmachung, den Abschied der Krieger, ihre Überführung nach Konstanz, dem Standorte ihres Truppenteiles; links den Kampf, die Verwundung, den Tod. An letzteres Bild schließt sich sinngemäß das den unteren Fries links abschließende an; es schildert die Trauer der Hinterbliebenen. Das entsprechende Bild rechts zeigt Soldaten mit der Fahne Badens in Verehrung der Gottes Mutter mit ihrem Kinde. Zwischen diesen beiden Bildern gilt ein breiteres drittes der Erinnerung daran, daß die Kinder von Überlingen aus eigenem Entschlusse während des Krieges für jeden Gefallenen neben dem Münster einen Grabhügel errichteten, den sie andauernd mit Blumen schmückten. Alle Bilder bieten Porträts bekannter Überlinger Persönlichkeiten, enthalten auch in Nebendingen vielerlei örtliche Beziehungen und sind dadurch erhöhten Interesses bei der Bevölkerung auf die Dauer sicher. Zeichnung und Komposition entsprechen den Anforderungen der Glasmalerei. In ausgezeichneter Art ist dies auch bei der Wahl, Verteilung und Zusammenstellung der Farben der Fall, die durch die vorzügliche Beschaffenheit der Gläser zu voller Geltung gelangen. Von besonderer Schönheit ist das reichlich angewandte Rubinrot, während das gleichfalls stark benutzte Blau noch einer leisen Steigerung seiner Glut fähig gewesen wäre. Die Fülle der Farben und ihre Lichtwirkung nähern sich der Pracht der vom Künstler sorgfältig studierten alten gotischen Vorbilder, denen gegenüber doch volle Selbständigkeit bewahrt ist. Bei allem Reichtum herrscht doch abgeklärte Harmonie. Zu der Großzügigkeit und Ruhe des Eindrucks trägt wesentlich die Einfachheit der äußeren Einteilung bei. Die vier Fensterpfosten zerlegen die Fläche in fünf vertikale Bahnen, die Seitenfriese stellen eine dreifache (mit der unteren Reihe eine vierfache) Querteilung her. Zu diesen festen Linien stehen die schönbewegten des spätgotischen Maßwerkes in charaktervollem Gegensatze, während das Gewirr der Bleiruten jede allzugroße Strenge aufhebt und das Ganze mit frisch pulsierendem Leben durchdringt. Doering

DIE MILLERSCHE KAPELLE IN ST. BENNO ZU MÜNCHEN

Die Familie v. Miller hat für eine an der Ostseite der Münchener St. Bennokirche befindliche apsidenartige Kapelle die künstlerische Raumausschmückung nebst einem Altare gestiftet. Die vom Baurate Prof. Grässel stammende Architektur zeigt romanische Formen, das auf kurzen Wanddiensten ruhende Gewölbe ist fünfkappig. Die Wandflächen sind bis zur halben Höhe mit grauem griechischem Cypolinmarmor belegt, der zugehörige Fries ist aus Wallenfelser Marmor. Darüber sind die Wand und die Gewölbeflächen mit in frühmittelalterlichem Stile gehaltenen Mosaiken überzogen, die mit der Pracht ihrer Farben und ihres Goldes vollkräftig und schön wirken, auch technisch anerkennenswert sind. Entwurf und Ausführung stammt von Prof. Th. Rauecker in Solln bei München. Jedes der Gewölbefelder enthält zwei nebeneinander stehende Figuren von Heiligen, Namenspatrone der Mitglieder der v. Millerschen Familie; unter jedem ist der Name zu lesen: Friedrich, Ferdinand, Anna (mit Maria), Wilhelm, Alfons, Julia, Ludwig, Christoph (mit dem Jesuskinde), Winfried, Ansgar. Die Wand ist oben durch fünf Fenster durchbrochen, deren Öffnungen mit Glasmalereien gefüllt sind. Jedes Fenster zeigt einen stehenden Engel, im mittelsten sieht man den hl. Michael. Der Stil ist auch hier jener der romanischen Zeit. Die Farben sind heller als es dem Charakter der mittelalterlichen Vorbilder entspricht, doch ist dabei wohl die Rücksicht maßgeblich gewesen, den kleinen Raum nicht zu sehr zu verdunkeln. Unter diesen Glasmalereien, die sich mit den Mosaiken harmonisch vereinigen, zieht sich eine Inschrift mit den Anfangsworten des Vaterunsers hin. Den aus Salzburger Marmor hergestellten, in Tischform (auf Säulen mit zurückgerücktem Stipes) gezeichneten Altar entwarf Konservator Prof. J. Angermair. In den Stipes ist ein mit den von Prof. Rupp, Schleißheim, gezeichneten, eingeätzen Symbolen der Evangelisten geschmückter Bronzewürfel eingelassen, der einen unbehauenen Stein vom Ölberge umschließt. Die Altarstufe birgt eine Kapsel mit einer Kreuzpartikel. Die Hinterkante der Mensa des Altares trägt als Schmuck eine in starkem Hochrelief gehaltene Gruppe der Pietà, entworfen von Prof. Pruska. Der Stilcharakter des Werkes ist jener der späten Gotik. Die als ältere Frau aufgefaßte Mutter Gottes, die den nach rechts gewandten Leichnam des Sohnes auf dem Schoße trägt, sitzt auf einem Sessel, dessen hohe Rückwand ihrer Figur als kräftiger Hintergrund dient: Zeichnung und Charakterisierung der beiden Personen ist herb, tief empfunden und eindrucksvoll. Das Werk besteht aus warmtönigem Attnanger Marmor, die Ausführung ist durch den Münchener Bildhauer Enderle erfolgt. Am Eingang der Kapelle sieht man links ein aus schwarzer Bronze gegossenes Bildnisrelief F. v. Millers, rechts ein nach Art mittelalterlicher Vorbilder gezeichnetes, kreisrundes, in Holz geschnitztes, farbiges Gedächtnisschild für Hans v. Miller.

Doering

PROFESSOR MAX DVORAK IN WIEN †

Einer der hervorragendsten Kunsthistoriker nicht nur Österreichs, sondern auch Deutschlands, der Professor an der Universität Wien, Max Dvorak, ist am 9. Februar in Grußbach, in seinem 46. Lebensjahre plötzlich am Gehirnschlag verschieden. Wien und besonders seine Universität erleiden durch das so unerwartete Hinscheiden des auch im Auslande hochgeschätzten Gelehrten einen schweren Verlust, hatte es Professor Dvorak doch ganz besonders gut verstanden, sich trotz seiner tschechischen Herkunft in Wien rasch heimisch zu machen und durchzusetzen. Erst vor kurzer Zeit erhielt er eine ihn ehrende Berufung an die neugeschaffene Universität zu Köln, die er aber trotz der für ihn damit verbundenen großen materiellen Vorteile ausschlug, um sich von Wien nicht trennen zu müssen. Besonders energisch und sachgemäß trat er auch den bekannten Ansprüchen Italiens entgegen, das einen großen Teil berühmter Gemälde italienischer Herkunft aus den Wiener Museen beschlagnahmte und nach Italien wegschaffen ließ. Professor Dvorak, ein glänzender Redner, war auch Mitglied der »Österreichischen Zentralkommission für die Erhaltung von Kunst- und historischen Denkmälern« und hatte sich, besonders in neuerer Zeit, literarisch außerordentlich weitgehend betätigt. Außer vielen Abhandlungen und Aufsätzen in den maßgebenden und führenden Kunstzeitschriften, sind es in erster Linie seine hochgeschätzten Monographien über niederländische und italienische Kunst; sein Werk »Das Rätsel der Brüder van Eyck«, das den Zusammenhang dieser beiden Meister mit der französischen Hofkunst des vierzehnten Jahrhunderts nachweist, hat großes Aufsehen hervorgerufen. Vorzüglich geschrieben ist ferner die Monographie »Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien«. Lebhaftes Interesse wird sein letztgeschaffenes Werk erregen, der umfassende »Textband« zu dem von ihm herausgegebenen Monumentalwerk über Pieter Brueghel, den Älteren, den sogenannten Bauern-Brueghel, dessen Manuskript er noch wenige Tage vor seinem überraschenden Tode vollendete. Das in Wort und Bild gleich gründliche und vornehme Werk dürfte im Mai dieses Jahres durch die Österreichische Verlagsgesellschaft Hölzel & Co. in Wien zur Ausgabe gelangen. R. Riedl

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

I. Die Jury des Jahres 1921 besteht aus den Herren: a) Architekten: Professor Hermann Buchert und Robert Graschberger; — b) Bildhauer: Hans Faulhaber und Valentin Kraus; — c) Maler: Felix Baumhauer und Franz Fuchs; — d) geistliche Kunstfreunde: Kurat Ludwig Heilmaier und Hauptkonservator Professor Dr. Felix Mader. Von der Vorstandschaft wurden der II. Präsident Prof. Georg Busch und der I. Schriftführer geistl. Rat, Kanonikus Staudhamer in die Jury abgeordnet.

II. Vortragsabend. — Die Diözesangruppe der Erzdiözese München und Freising der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltete am 9. März in der Tonhalle zu München ihren ersten Vortragsabend. Herr Dr. Peter Dörfler sprach unter Vorführung von 31 Lichtbildern nach einschlägigen Werken der Malerei und Plastik aus der Zeit von Overbeck bis zur Gegenwart über das Thema »Der Leidensweg des Herrn«. Im Anschluß an den Leitgedanken des Vortrags brachte der Domchor unter Leitung des Domkapellmeisters Berberich religiöse Kompositionen zu Gehör. Zutritt hatten nicht allein die Mitglieder, sondern alle Freunde religiöser Kunst. Der große Saal war vollständig besetzt. Weitere Vorträge über die christliche Kunst der Gegenwart sollen folgen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Jahresbericht des christlichen Kunstvereins des Erzbistums Köln für das Jahr 1919. — Was den Bericht über den Kreis des Vereins hinaus beachtenswert und namentlich für den Klerus wertvoll macht, ist die Abhandlung des Bonner Universitätsprofessors Dr. W. Neuß: »Der Geistliche und die gegenwärtige Lage der christlichen Kunst.« Die Stellungnahme des Verfassers zu den Problemen, die zurzeit auf dem Kunstgebiete umstritten sind und auch auf die christliche Kunst herüberwirken, ist durchaus gesund und klar. Der Verfasser verdient Dank für seine offene Sprache.

Vorträge für christliche Künstler. — Im Albrecht-Dürer-Verein zu München hielt P. Hugo Lang, O.S.B., diesen Winter wiederholt Vorträge über Liturgie, denen außer den studierenden Mitgliedern des Vereins auch ältere Vereinsangehörige zahlreich beiwohnten.

Dem steirischen Künstler Ludwig Ritter von Kurz zum Goldenstein wurde unterm 6. Januar von Seiner päpstlichen Heiligkeit das Ehrenzeichen Pro Ecclesia et Pontifice verliehen. B. B.

August Pfister (Karlsruhe) schmückte die Pfarrkirche Baden-Oos mit gut gelungenen Gemälden (Kuppelbild: »Anbetung der hl. Dreifaltigkeit«; über l. Seitenaltar: »Mariä Krönung«; über r. Seitenaltar: »Jüngstes Gericht«; im Langhaus: »Kreuzweg«). Originell (und wohl erstmals versucht) sind die über dem Kreuzweg geschickt in den Raum komponierten Antitypen (Vorbilder) aus dem Alten Bund. Es sind im ganzen 29 Bilder. Drei weitere (Seitenwände im Chor und Fläche über der Orgel) sollen im Frühjahr ausgeführt werden.

Architekt Professor Jäger (München) errichtete in der Stadtpfarrkirche zu Tölz (Obb.) ein Kriegerdenkmal.

Adolf von Hildebrand starb nach längerer Krankheit zu München in der Nacht vom 17. auf den 18. Januar. Er ist am 6. Oktober 1847 in Marburg geboren. Auf den Gesamtcharakter der Plastik in München und auf nicht wenige Künstler übten seine Werke einen starken Einfluß aus. Seine Auffassung der Plastik ist das Ergebnis seiner ausgeprägten Seelenstimmung, die zur abgeklärt schönen Form und maßvollen Lebensäußerung der Antike hinneigte, ihn aber nicht zum Nachahmer werden ließ. Für die christliche Kunst fehlte ihm die Wärme

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

❖ ❖ ❖ Neue Herder-Bücher ❖ ❖ ❖

Arens, B., S. J., **Runen des Lebens.** Geschichten und Gestalten aus alter und neuer Zeit. 3. u. 4. Aufl. Geb. *M* 14.—
Kein Buch für Alltagsmenschen und Alltagsstunden, sondern für besinnliche Menschen in besinnlichen Stunden. Tausende haben bereits seiner Sprache gelauscht, Tausende mögen fürder die Zeichen lesen und für sich segensvoll deuten.

Die Fioretti oder Blümlein des hl. Franziskus. Auf Grund lateinischer und italienischer Texte herausgegeben von Dr. H. Schönhöffer. Geb. *M* 18.—.
Dem großen Freundeskreis des liebenswürdigen Heiligen von Assisi, vor allem aber den Tertiariern und allen Freunden religiöser Vertiefung und Erziehung wird diese auf besten Texten fußende und mit Erläuterungen versehene Jubiläumsgabe als Wegweiser zum Franziskusideal, als Gegengewicht gegen die materialistische Zeitströmung willkommen sein.

Grisar, H., S. J., Prof. a. d. Univ. Innsbruck, **Luther-Studien. Luther zu Worms und die jüngsten drei Jahrhundertfeste der Reformation.** Von H. Grisar S. J. *M.* 14.—. **Luthers Kampfbilder.** Von H. Grisar S. J. u. Fr. Heege S. J. 1. Passional Christi und Antichristi. Eröffnung des Bilderkampfes (1521). Mit 5 Abbildungen. *M* 14.—.
Diese Schriften bilden den Anfang einer Reihe von populären und wissenschaftlichen „Lutherstudien“ zunächst zur Ergänzung und Erläuterung von Grisars dreibändigem Lutherwerk. Die „Lutherstudien“ werden nicht bloß den Besitzern des Werkes, sondern den weitesten Kreisen wegen der heutigen tiefen Bewegungen im Protestantismus und der Lutherfrage hochwillkommen sein.

Hallfell, Dr. M., Uganda. Eine Edelfrucht am Missionsbaum der katholischen Kirche zu Ehren der seligen Ugandamärtyrer. *M* 25.—; geb. *M* 32.—.
Ein zuverlässiger Führer durch das Missionsneuland Uganda, in dem sich der missionskundige Gelehrte, der Priester und Seelsorger, der für seine heilige Kirche begeisterte Laie, der Volkswirtschaftler und Sozialpolitiker mit Lust und Freude ergehen und reiche Anregung für die großen Aufgaben der Jetztzeit empfangen.

Herwig, F., Das Begräbnis des Hasses. Eine ostmärkische Erzählung. Geb. *M* 20.—.
Die polnische Frage steht im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Ein so guter Kenner ostmärkischer Fragen wie der bekannte Dichter und Kritiker Franz Herwig ruft in seiner neuesten, ebenso einfachen wie spannenden Erzählung zum „Begräbnis des Hasses“ auf. Schon wegen des Inhaltes sollte das Buch in weitesten Kreisen unseres Volkes Verbreitung finden. Auch für die heranwachsende Jugend eignet sich das meisterhaft geschriebene, an stofflichen Reizen reiche Buch in hervorragendem Maße.

Raitz v. Frentz, E., S. J., **Der ehrw. Kardinal Robert Bellarmin S. J., ein Vorkämpfer für Kirche und Papsttum 1542—1621.** Mit 7 Bildern. *M.* 24—; geb. *M* 30.—.
Bellarmin, ein Name, der schon die Neugierde reizt, bietet dem noch mehr, der dem Innenleben der Kirche und gereifter Seelen mit Teilnahme folgt. Selbst von den Gegnern beachtet, ist er für die Katholiken neben Kardinal Borromäus einer der Sterne der in neuer Lauterkeit und Kraft erglänzenden Kirche.

Schott — Oremus. Kleines Meß- und Vesperbuch. Nach Anselm Schott O. S. B. auf Grund des neuen römischen Meßbuches und Breviers umgearbeitet und herausgegeben von Pius Bihlmeyer O. S. B. 61.—71. Tausend. Geb. *M* 22.50.
In einem 1000 Seiten starken, aber doch sehr handlichen Buche ist hier an Texten und Erklärungen alles zusammengefaßt, was man zu persönlicher Anteilnahme an der Liturgie der Sonn- und Feiertagsgottesdienste braucht. Die Texte sind in Übersetzung, die Gesangstexte für alle Tage und die hl. Messe zudem noch im latein. Urtext geboten. Besonders geschätzt sind am „Schott“ die liturg. Erklärungen. — Das Meßbuch von Schott erscheint in neuer Bearbeitung im Herbst 1921.

Wolpert, L., Der Sonntag der Seele. Besinnliche Lesungen. *M* 14.—; geb. *M* 19.50.
Der Verfasser des Sonntagsbüchleins „Die einzige Seele“, dessen erste Auflage in wenigen Monaten erschöpft war, schenkt uns im „Sonntag der Seele“ eine weitere willkommene Gabe, die der ersten ebenbürtig an die Seite tritt und sich den Dank aller Freunde gediegener, edler, anregender Lesung erwerben wird.

Die Preise erhöhen sich um die im Ladenbuchhandel üblichen Zuschläge

Herder & Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung, Freiburg i Br. — Gegründet 1801
Berlin, Karlsruhe, Köln, München, Wien, London, St. Louis Mo.

Für ein Werk über den

„Hl. Antonius von Padua“
in der Kunst

erbittet Angaben über entsprechende Kunstwerke und scharfe Abbildungen

P. Petrus Sinzig, O.F.M., Rio de Janeiro,
Convento S. Antonio / Brasilien

Schlesische Volkszeitung

Täglich zwei Ausgaben

Größte kathol. Zeitung im Osten / Führendes Organ

Die „Schlesische Volkszeitung“ Breslau ist wegen ihrer anerkannt schnellen und zuverlässigen Berichterstattung in allen Schichten der Bevölkerung weit verbreitet, besonders auch unter den Gebildeten. Sie bringt zuverlässige und ausgiebige Mitteilungen und Aufsätze über alle Fragen des öffentlichen und kirchlichen Lebens, der Innen- und Außen-Politik, u. a. vorzügliche Berichte über die jetzt so ungemein wichtigen Verhandlungen der Volksvertretungen, sorgfältige Pflege von Allgemeinbildung, Literatur und Kunst, reichhaltigen unterhaltenden Teil, Sonntagsbeilage, Frauenbeilage u. a. m.

Bezugspreis monatlich M. 8.15 einschließlich Zustellung / Vorzügliches Anzeigenorgan

Breslau I, Hummerei 39—41

Das Taschenlexikon des Katholiken!

Kauft das Büchlein „Klipp und klar“ bei Joseph Bercker in Kevelaer

Fr. X. Brors, S. J. **Klipp und klar**

Apologetisches Taschenlexikon für jedermann.

2 Auflage. 21.—40. Tausend. $9\frac{1}{2} \times 15\frac{1}{2}$ cm. 576 Seiten. Broschiert M. 12.—. In Partien billiger. Gebunden M. 15.—. Hochfeiner Geschenkband, Ganzleinen M. 20.—. Das Buch ist sauber gedruckt und schmuck gebunden.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder die Verlagshandlung **Joseph Bercker, Kevelaer.**

Thomas von Kempen

Zum 450. Gedächtnistag seines Todes

Die Nachfolge Christi. Mit einem Anhang, die gewöhnlichsten Gebete und Ablaßandachten aufs ganze Jahr enthaltend von Dr. A. Pfister. 27. und 28. Aufl. Mit Titelbild. Kleinere Ausgabe Nr. 8. Geb. *M* 13.50 und höher.

Die Nachfolge Christi. Erweiterte Ausgabe Nr. 8. Mit dem Lebensabrisse des gottseligen Thomas, praktischen und erbaulichen Übungen, sowie mit den gewöhnlichsten Gebeten und Ablaßandachten aufs ganze Jahr versehen von Dr. A. Pfister. 29. u. 30. Aufl. Mit Titelbild. Geb. *M* 15.— und höher.

Das Buch von der Nachfolge Christi. Übersetzt von Bischof Joh. Mich. Sailer, neu herausgegeben von Franz Keller. 13. Aufl. Geb. *M* 20.—.
»Eine typographische Musterleistung ist hier die deutsche Übersetzung von Bischof Sailer, herausgeg. von Dr. Franz Keller, mit 56 Bildern von Führich, das Entzücken eines jeden Bibliophilen« (Prof. Goehle/Bensheim im Starkenberger Bote 1921, Nr. 91.)

Opera omnia, voluminibus septem edidit additoque volumine de Vita et Scriptis eius disputavit Michael Josephus Pohl. 8 voll. Bisher vol. I—VII *M* 272.—; geb. *M* 333.—.
»Ein Säkularwerk, dem mit Recht nachgerühmt wird, daß es ‚zugleich grundlegend und völlig abschließend‘ sei. Wer in der Lage ist nachzuprüfen, wird freudig und dankbar die riesenhafte Arbeit, die Pohl in diesem Werke geleistet, seine ‚peinliche Sorgfalt, musterhafte Akribie und Zuverlässigkeit‘ anerkennen. Den Primat in der Thomasforschung wird dem hochverdienten Gelehrten so leicht niemand streitig machen.« (Prof. Goehle/Bensheim im Starkenberger Bote 1921, Nr. 91.)

Herder & Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br.

JULIUS FLÜGGE
† 2. SEPTEMBER 1920

Immer kleiner wird der Kreis der Kirchenbaumeister älterer Richtung, die einst im Leben eine Rolle spielten. Zu diesem, jetzt nur noch von wenigen überlebten Meistern zählte der Architekt Julius Flügge in Essen, der am 2. September 1920, ganz vergessen in den jetzigen unruhigen Zeiten, sein Dasein abschloß. Ein schweres, schicksalsreiches Künstlerleben hat hier wieder einmal ein tragisches und jähes Ende gefunden. Wie ein leuchtender Stern ging er einstmals am deutschen Kunsthimmel auf, um allmählich unter bedauernswertem Mißgeschick, unterzugehen. Der alternde Meister starb, wie es so oftmals ernsten Baukünstlern erging, die nur den Idealen lebten, in denkbar kümmerlichsten Verhältnissen, nachdem er schon jahrelang leidend und ohne Beschäftigung dahingesiecht war.

Julius Flügge, ein bedeutender Gotiker und einer der nur noch wenigen Schüler des einst berühmten Kasseler Gotikers Ungewitter, am 18. März 1843 zu Kiel geboren, hatte sich einst durch eigene Kraft, unter Entbehrungen, emporgearbeitet. Flügges Streben war wahrlich nicht aufs Reichwerden gerichtet, er war, wie ich ihn kennen gelernt hatte, immer ein bescheidener und sparsamer Mensch. Hatte er glücklich bei einer Konkurrenz einen Preis, sogar einen ersten errungen, so fraßen die anderen vergeblich gemachten Wettbewerbe die erworbenen Mittel wieder auf. Und selbst, wenn ein mit dem ersten Preise gekrönter Entwurf zur Ausführung kam und er die Oberleitung mit samt Anfertigung zeichnerischer Detailpläne bis zur Übergabe des Schlüssels erhielt, sprang, wie man sagt, nicht viel heraus, während seine ausführenden Handwerksmeister oft ansehnliche Summen bei den Bauten verdienten. Dies ist nun einmal das Schicksal zahlreicher Architekten und nur wenigen ist es beschieden, in wohlgeordneten Verhältnissen einen behaglichen Lebensabend zu genießen.

Wie bitter muß es dem greisen Künstler gewesen sein, wenn er — ganz unverschuldet — immer in der letzten Zeit bei Aufträgen übergangen wurde und sehen mußte, wie andere nicht nur künstlerisch emporstiegen, sondern auch in pekuniärer Hinsicht »etwas wurden«. Doch was fragt die Welt nach jenen wirklichen Meistern, die durch ein hartes Geschick zur Nacht des Vergessens hinabsinken?

Wie fast alle unsere bekanntesten, nun schon längst dahingegangenen Gotiker der romantischen Schule des 19. Jahrhunderts — es sei nur an Konrad Wilhelm Hase, Schmidt in Wien, Karl Schäfer, Lür, Hehl usw. erinnert — war Flügge ein Mann der rauhen Praxis, aus der er hervorgegangen ist, jedoch mit dem Unterschiede, daß dieser nicht wie jene im Handwerksberufe des Hochbaufaches, sondern als Schiffszimmermann seine Lehrzeit durchmachte. Bei Ungewitter in Kassel bildete er sich zum Gotiker aus und kam dann in die Kölner Dombauhütte. Beim Wettbewerb um die Paulskirche in Essen erhielt er schon im Jahre 1867 unter 17 Bewerbern den ersten Preis und hatte die Freude, daß sein glänzender Entwurf zur Ausführung kam. Weiter folgten eine Reihe kleinerer Kirchen und vor allem zahlreiche Restaurierungen von Baudenkmälern deutscher Vergangenheit. Unter diesen wollen wir nur die Willibrordi-Kirche in Wesel hervorheben. Rasch aufeinander wurden weitere interessante Konkurrenzentwürfe mit Preisen gekrönt, wie der im Jahre 1868 vom Magistrat zu Dortmund ausgeschriebene Rathauswettbewerb, der ihm wieder den ersten Preis eintrug. Infolge seines vorher erwähnten Erfolges in Essen hatte er sich dauernd daselbst niedergelassen, wo er denn auch, gemeinsam mit dem 1870 aus Paris ausgewiesenen Freunde Peter Zindel, das dortige Rathaus ausführte. Nach Vollendung dieses Bauwerkes trennten sich beide und Flügge verband sich nun mit seinem ehemaligen Studienfreunde aus der Schule Ungewitters in Kassel, dem Architekten Nordmann. Es erstand aus diesem Zusammenwirken der neuen Firma Flügge-Nordmann in Essen die Protestationskirche in Speyer, bei welcher sie im allgemeinen Wettbewerb den ersten Preis erhielten und auch im engeren Bewerbe sich durchsetzten.

Mitte der achtziger Jahre vorigen Jahrhunderts wurde in München eine Konkurrenz zur Erlangung von drei Pfarrkirchen ausgeschrieben, wobei Flügge-Nordmann mit einem gotischen Kirchenbauprojekte für die Maximilianskirche in einem engeren Wettbewerbe erfolgreich waren. Eine Ausführung des großzügigen Entwurfes hätten die großen Kosten nicht gestattet. Flügges preisgekröntes Projekt zu diesem Gotteshause stellte eine dreischiffige Basilikenkirche mit zwei schlanken Türmen im reinen gotischen Charakter dar. Als Baumaterial war durchweg Sandstein gedacht.

Flügge war ein ideenreicher, strenger Gotiker und ein Meister der Darstellungskunst. Wenn bei ihm auch die Konstruktion die Hauptsache und Grundlage seiner Entwürfe bildete — was ja bei Gotikern und Kirchenbaumeistern älterer Richtung selbstverständlich ist — so interessiert doch eine Bemerkung aus dem Munde Adolf v. Menzels, der ihm einstmals Mitte der achtziger Jahre vorigen Jahrhunderts aufsuchte und seine Entwürfe nebst Aufnahmen älterer Baudenkmäler besichtigte, wobei er sagte: »An Ihnen ist ein tüchtiger Architekturmaler, den wir nötig hätten, verloren gegangen.«

Nun hat der hervorragende Gotiker und Architekt seine Augen geschlossen, nachdem er in traurigem Geschicke die letzten zwanzig Jahre seines Lebens fast beschäftigungslos und siech dahinleben mußte. Mit ihm ging ein großer deutscher Meister der gotischen Kirchenbaukunst dahin, dem die Fachwelt ein ehrendes Andenken bewahren wird.

H. Steffen

ZUM RÜCKTRITT GUSTAV VON BEZOLDS VON DER LEITUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Gustav von Bezold ist von der Leitung des Germanischen Museums in Nürnberg zurückgetreten. An seine Stelle wurde Dr. E. Heinrich Zimmermann ernannt. An einem wichtigen Wendepunkt seiner Geschichte, an den ihm im erhöhten Maße bei völlig veränderten Lebensverhältnissen die heilige Aufgabe zufällt, den Sinn für die Denkmäler deutscher Kunst und Kultur festzuhalten und neuzubeleben — somit Anteil zu haben an dem Wiederaufbau Deutschlands — verliert das Germanische Museum seinen Leiter. Die Pressepolemik, die sich bei dieser Gelegenheit erhob, vermag Bezolds Verdienste nicht zu verkleinern. Was das Museum ihm verdankt, mag eine berufenere Feder festhalten.

Gewiß, die neue Zeit stellt neue Maximen auf und versucht sie durchzuführen. Da mag ein 73 jähriger nicht mehr mittun. Wir wollen aber

nicht vergessen, daß das Neue nur auf der Basis des von Bezold geschaffenen Alten sich erreichen läßt. Hier sei nur daran errinnert, daß mitten in allen Kriegsschwierigkeiten die Gemäldegalerie des Museums noch unter ihm eine Umgestaltung erfuhr. Die von Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz im Juni 1919 vollendete Neuaufstellung stellt gegenüber der früheren Anlage einen wesentlichen Fortschritt dar. Waren früher die Bilder dicht und eng gehängt und die schulmäßigen und zeitlichen Zusammenhänge nur teilweise gewahrt, so ist jetzt beides, soweit die räumliche Verkürzung es zuließ, mit Glück vermieden. Insbesonders bleibe Bezold sein warmfühlendes Interesse, das er der christlichen Kunst entgegenbrachte, unvergessen. Sein in den Jahren 1884 bis 1901 mit G. Dehio herausgegebenes Werk »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« ist von ebenso liebevollem Eingehen in die Denkmäler der christlichen Kunstepochen diktiert wie das Inventarisationswerk von Oberbayern, an dessen Herausgabe er in den Jahren 1892—94 Hand in Hand mit Berthold Riehl arbeitete. Vergessen wir auch hier nicht, daß die späteren und heutigen Bearbeiter der »Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern von den Altmeistern gelernt haben und aus ihrer Schule hervorgegangen sind.

Direktor von Bezold ist am 17. Juli 1848 in Kleinsorheim geboren. Seine Ausbildung erfuhr er an der Technischen Hochschule in München, wo er sich nach Erfüllung seiner Assistentenpflicht an der Generaldirektion der bayerischen Staatsbahnen (1873—87) im Jahre 1887 habilitierte. Hier wirkte Bezold neben Reber bis 1892, in welchem Jahre er am 1. Oktober dem Ruf als Leiter des Germanischen Museums folgte. Außer den beiden genannten Büchern gilt noch als grundlegendes Werk seine 1900 erschienene »Renaissance in Deutschland, den Niederlanden und Dänemark«. In Nürnberg entstanden unter Bezold die Neubauten am Germanischen Museum. Daß dieses bei aller Ungunst des Jahres 1920 mit einer Bauschuldenlast von einer Million abschließt, darf als günstig bezeichnet werden. Konnten doch am 11. Dezember jenes Jahres Ehrensaal und Obergeschoß des Neubaues am Kornmarkt der Öffentlichkeit übergeben werden. Daß Teuerung und Geldentwertung kein größeres Defizit bedangen, darf noch die alte Leitung zu ihren Gunsten buchen. Denn die von Hermann Bestelmeyer entworfenen Pläne zur Erweiterung des Museums umfassen die größte in Bezolds Direktionszeit fallende Erweiterung, die das Museum im Laufe seiner Geschichte durchgemacht hat. Außer einigen kleineren Anbauten kamen in den Jahren 1897 bis 1902 der mächtige Neubau an der Südwestseite aus eigenen Mitteln des Museums zur Ausführung, der beim 50jährigen Jubiläum in Anwesenheit des Deutschen Kaisers eröffnet wurde. Für Bibliothek, Archiv und Kupferstichkabinett wurde 1897 der Königsstiftungsbau angekauft und entsprechend umgebaut. Diese rein äußeren Daten umschließen eine Fülle von innerer Organisationsarbeit, die zu schildern zu weit führen würde. Was geschehen konnte, geschah, und doch blieb dem neuen Leiter noch manche Frage zu lösen übrig, die eine günstigere Raumbeschaffenheit heute leichter ermöglicht.

Der neue Direktor Dr. E. Heinrich Zimmermann begann seine Tätigkeit auch mit der Umgruppierung der Sammlungen des alten Museums, um dessen Überfüllung zu steuern.

W. Zils

AUS DER KARLSRUHER KUNSTHALLE

In der Karlsruher Kunsthalle wird gegenwärtig eine in kleinerem Umfange gehaltene Ausstellung christlicher Kunst gezeigt, die sich aus Bildern unserer Galerie und aus Leihgaben zusammensetzt und ihrem Umfang und ihrer Güte nach auf ziemliche Eile bei der Vorbereitung schließen läßt. Immerhin sind die Eindrücke gerade in heutiger Zeit, wo wir uns williger denn je dem Wirken frommer Künstler ergeben, wichtig genug, um hier in Einigem besprochen zu werden.

Im ersten, guten Teil der Ausstellung werden Bildwerke der Nazarener gezeigt, jener religiösen Künstler des vorigen Jahrhunderts, die ihren Ausgang von der malerischen Kultur Raffaels und seines Kreises nahmen und die besonders tiefe Wirkung durch die Beseelung und den religiösen Geist ihrer Werke erzielten. In Form und Farbe konnten sie allerdings ihre Vorbilder nicht erreichen; und da sie aus der Natur keine neue Kraft für ihre Kunst zu ziehen vermochten, verfielen sie langsam der Zersetzung, indem sie bald überfein und süß, bald zu pathetisch wurden.

In der Karlsruher Ausstellung sehen wir indes einige Werke der Besten jener Zeit, und wir bewundern daran in gleicher Weise Formen und Farbe wie den Ausdruck reinster Poesie und frömmsten Innenlebens. An der Spitze steht wohl Overbecks »Erweckung des Lazarus«, klein im Format, mit vielen Figuren, eine Höchstleistung der nazarenischen Kunst. Aus Kerstings Bildern »Von und zu Gott« strömt tiefstes, wahrstes Gefühl; und die badische Malerin Ellenrieder zeigt eine durchaus reife Kunst in ihrer Zeichnung »Mutter und Kinder«. Auch E. v. Steinle ist gut vertreten; doch ist in seinen großen Formaten mitunter jenes kalte Pathos enthalten, das die kopierenden Kirchenmalereigeschäfte der letzten 25 Jahre bis zum Überdruß zu wiederholen wußten, und womit so mancher Gemeinde die reine Freude an der wahren Kunst verdorben und entfremdet wurde. Betrachten wir noch Schirmers schöne Kartons, worin er biblische Vorgänge in großgesehenen Landschaften zeigt, so müssen wir zugeben, daß im ganzen — auch die profanen Bilder stehen auf besonderer Höhe — reine Kunst hier zu uns spricht.

Gehen wir von diesem Teil der Ausstellung zum zweiten Teil, worin ein extrem-radikaler Jünger neuester Richtung vorgeführt wird, so wird beim Betrachten der Wunsch wach, diese Schaustellung wäre besser unterblieben. Gegenüber dem gediegenen Können der Nazarener erscheint natürlich der überexpressionistische Karikaturismus dieser Heutigen, — denen jedes handwerkliche Können fehlt und die sich brüsten im Verzerren und Verrohen ihrer Vorbilder, die sie berauben, — respektlos, anmaßend und fehl am Orte. Noch ist es nicht Zeit zu entscheiden, ob das Ziel einiger Neuerer, unter äußerster Vereinfachung der Form und Farbe einen besonderen Grad des künstlerischen Ausdrucks zu erreichen, überhaupt auf ihrem Weg erreichbar ist, oder ob nicht das Heil auf dem Weg einer Vereinigung traditionellen handwerklichen Könnens mit unserem heutigen gesteigerten inneren Empfinden liegt. Für kirchliche Zwecke gar sind die hier ausgestellten Tafeln eines bislang unbekannten Mannheimer Malers durchaus undenkbar; und ihre Ausstellung hätte besser in privaten Ausstellungsräumen stattgefunden. In einer störenden Weise wird indes diese Malerei mit ihren absicht-

lich verzeichneten Köpfen und Gliedmaßen als »neukatholische Kunst« (sic!) empfohlen, wobei man sich immerhin ausdenken kann, was eine Gemeinde machen würde, wenn sie eines Tages ihren Altar damit verunstaltet fände. Der Weg zu einer neuen christlichen Kunst ist hier nicht vorhanden; er ist bloß da, wo ein reiches Innenleben, reine Ehrfurcht und reifstes Können sich zu einem harmonischen Ganzen verbinden. Robert Meervarth

DER PFORZHEIMER RADIERER KABIS

Wo man immer Pforzheimer Künstlern begegnet, drängt sich der eine Eindruck auf: sie stehen fast durchweg auf dem Boden einer hervorragenden technischen Solidität und handhaben ihre Form des künstlerischen Ausdrucks mit einer im schönsten Sinne handwerklichen Sicherheit und Geradheit. Im Grunde sind sie alle dem Spiel mit Experimenten abgeneigt, zum mindesten mit allen Experimenten, bei denen die Gefahr eines Konflikts mit ihren technischen und formalen Grundsätzen besteht. Womit nicht gesagt werden soll, daß sie nicht ihre Form stetig weiterzuentwickeln bemüht sind.

Auch der in Frage stehende Radierer Karl Kabis schafft in engster Berührung mit bestem handwerklichen Geiste. Ein Blick in die Mappe von großen Radierungen, die zu dieser Würdigung des Künstlers Anlaß gibt, besagt eindringlich genug, wie vorteilhaft der innere Zwang steten Achtens auf die Gestaltungsprinzipien des Kunsthandwerks sich auch beim freien künstlerischen Schaffen zur Geltung bringt. Kabis, der an der Goldschmiedeschule in Pforzheim zu den jüngeren Lehrkräften zählt, hat vor kurzem einen Zyklus Radierungen vollendet, die in einer Mappe mit dem Titel »Was meine Nadel fand« zusammengeschlossen, Pforzheimer Straßenmotive zum Objekt haben (die Mappe ist in kleiner Auflage und bester Ausstattung im Kunstverlag Boegl-Pforzheim erschienen), In rein technischer Hinsicht machen die Blätter schon einen vorzüglichen Eindruck; man fühlt, wie hier einer sich mit der Materie auseinandersetzend Schritt um Schritt in die feinsten Bezirke der Nadelkunst vorgedrungen ist. Diese erste größere Gabe des Künstlers auf dem Gebiete der Radierung ist zugleich aber auch ein starker Beweis dafür, daß Kabis nicht nur die technischen Raffinements beherrscht, sondern sich auch in den Mitteln seines graphischen Ausdrucks beträchtliche Eigenart erworben hat. Er geht den Weg zwischen der malerischen Effekt erzielenden Art der Nadelführung und der scharfen Klarheit des vorwiegend linearen Ausdrucks und hält recht glücklich die Mitte zwischen beiden Wegen. Daß dies nicht aus einer klugen Rücksichtnahme auf beide Wirkungsmöglichkeiten der Radierkunst heraus geschieht, zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der er sich am Gegenstand seiner Zeichnung, an der Beleuchtung oder am Stadtbildausschnitt bald dieser, bald jener Technik mehr nähert.

Er ist im Entstehen seines Zyklus beträchtlich gewachsen. Aus der derberen Manier, bei der er einen Ausschnitt umreißt und im einzelnen hinwirft, gelangt er rasch zu einem feinen Gefühl für die eigenartige Schönheit, die auch in einer industriedurchwühlten Steinmasse von der Art Pforzheims verborgen zu finden ist. Sobald er sich in die Dinge tiefer eingefühlt hat, »findet« er nicht nur die Ausschnitte für seine Nadel, sondern auch die ihnen angemessene zeichnerische und malerische Behandlung, die ihre arme Schönheit zu uns reden läßt. Man braucht, um dies festzustellen, nur die »Nagoldpartie« oder die »Gerbergasse« neben die kultivierten Stücke wie »Wassergasse«, »In der Au«, oder das vielleicht reifste Stück »Waisenhausplatz« zu halten. Hier gibt eine an den besten Vertretern moderner Radierung (etwa Meid) geschulte malerische Weichheit der großen Flächen die gedämpfte Folie, auf der sich, aufs notwendigste reduziert, das scharfe charakteristische Linienspiel bewegt.

Ein wesentlicher, bei derartigen Städtebildern häufig vermißter Vorzug; Kabis wirkt nicht monoton. Nicht darum, weil er — an sich eine bescheidene Leistung — außerordentlich glückliche Motive gefunden hat oder weil er da und dort dem Figürlichen einmal Zutritt gewährt, sondern weil es ihm gelingt, mit zielbewußt vereinfachten Mitteln die besondere Atmosphäre der von ihm gesehenen Stadtbildausschnitte zu bannen. Ob er nun die nüchterne Kahlheit des Zugangs zu einer Fabrik, dankbare Objekte aus der Pforzheimer Altstadt, den stillen Frieden einer abseitigen Gasse oder die eigentümliche Giebelsilhouette eines Platzes festhält, seine Zeichnung besitzt Leben und redet ihre besondere Sprache.

Der junge Künstler hat sich zweifellos mit der Mappe ein Anrecht darauf erworben, in seiner hoffnungsvollen Weiterentwicklung gebührende Beachtung zu finden. H. L. Mayer

BADEN-BADEN 1921

Ist es so, daß sich die badischen Künstler aus ihrer Domäne im Herzen Badens immer mehr verdrängen lassen oder räumen sie gar freiwillig das Feld? »Ermanne dich, Fiesco!« In Vorkriegszeiten war es einmal so, daß die Badener Jahresschau den Gästen aus den verschiedenen Zentren zuliebe »Deutsche Kunstausstellung« hieß. Jetzt sind fast die Gastgeber Gäste. Weit entfernt von allem Lokalpatriotismus trotzdem die Frage: Hat die badische Künstlerschaft innere oder äußere Ursache, Mauerblümchen zu spielen? oder ist wirklich an allem nur die böse Jury schuld? Wir wollen die Hoffnung nicht verlieren, wo Thoma noch vorangeht.

Sollen wir in Berichten über badische Kunst und Künstler auf die Bergmann, Fehr, Kallmorgen, Nagel oder v. Volkmann hinweisen, von Thoma ganz zu schweigen als dem getreuen Eckart? Wie sähe es in Baden-Baden aus, wenn — es handle sich zunächst um Malerei und Graphik — der gesunde Neustamm in einigen Vertretern wie Egler, Goebel, Sprung, den wir als Coblenzer doch immer noch der Karlsruher Gruppe zurechnen, ferner Hempfing, Kupferschmid, Pfefferle, Riedel oder etwa Schindler nicht noch zum Fähnlein ständen? Dann wäre es mit dem früher erstrebten speziellen Gepräge vollends aus, und wir könnten die gleiche Ausstellung in Berlin oder München sehen, im ganzen genommen natürlich; denn wir gestehen das bodenständig Gute im Einzelfall auch hier offen zu. Die außerbadischen Gruppen führen Berlin und München an; im ersten Falle neben dem sehr produktiven Orlik die Stürmer Jaeckel, Hofer, Heckel, Kokoschka, Purrmann, Schmidt-Rottluff, Genin und Domscheit, der wie in der vorjährigen »Großen Berliner« mit seinen mystischen Kompositionen einen starken Eindruck hinterläßt; sodann die Münchener Fr. Reinhardt, Caspar und Eberz mit dem bekannten Ein-

schlag ins Religiöse. Als Besonderheit sei eine kleine, fein ausgewählte Aquarellausstellung erwähnt, Thoma neben Goebel, Heine neben Eberz; hier wie in der graphischen Abteilung deutlicher Hang zur Illustration. Die Plastik erreicht in ihrer Gesamtheit kaum den Durchschnitt der früheren Leistungen in diesem Rahmen; darüber helfen auch die Namen »bekannter« Künstler nicht hinweg. Feines Kunstgewerbe und Kleinplastik bringen Läuger und Link. Gehrig, Berlin

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES KÜNSTLERBUNDES KARLSRUHE ZU SEINEM 25 JÄHRIGEN BESTEHEN IN DEN RÄUMEN DES KUNSTVEREINS

Eine erlesene Schau, Rückblick und Ausblick zugleich. An historischer wie qualitativer Bedeutung ist sie sicher eine der namhaftesten Veranstaltungen in Süddeutschland während dieses Jahres. Was der Künstlerbund für das Kunst- und Kulturleben Karlsruhes sowie ganz Deutschlands bedeutet, bedarf hier nicht mehr der Erörterung. Was wäre allein die neuere deutsche Graphik ohne ihn? Wer heute in übermodernem Sinn vielleicht über die verbreitetsten Erzeugnisse des Bundes — ein Gang etwa durch unsere Schulhäuser genügt — lächelt, darf darüber nicht vergessen, daß auch unter den aktuellsten Graphikern eine stattliche Anzahl gerade dem Bund ihre solide Grundlage verdankt; das sei unvergessen. Die KKK (Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe) war der Ort, an dem alle die technischen Möglichkeiten der reichhaltigen modernen Graphik erprobt und von wo aus sie zum Segen unserer Gesamtkultur, die unter irregeleiteter Technik litt und leidet, propagiert werden. Echte Künstler, Könner im besten Sinn waren da am Werk, mit ganzer Seele; jeder versetzte einen Stein am Bau der deutschen Kunst, der Graphiker, Maler, ja Bildhauer. Mit nie stärker erlebtem Schwung wurde damals (1896) der Bund ins Leben gerufen, und das erste Jahrzehnt dieser lebendigen Organisation ist groß zu nennen; es bleibt in der Geschichte der deutschen Kunst ruhmvoll bestehen. Die Anführer waren Kallmorgen, Graf Kalckreuth — zugleich auch die ersten Vorsitzenden — ferner Weishaupt, Conz, Hein, Pötzelberger, Kampmann, v. Volkmann — der letzte ist derzeitiger Vorsitzender. Wenn der Bund heute nicht mehr im Vordergrunde steht, so liegt das an der gegenwärtigen Misere allgemein und im besonderen daran, daß das ursprüngliche Programm in seiner Form der Durchdringung des deutschen Wesens zunächst einmal erfüllt ist; für die nächsten Zukunftsaufgaben aber müssen neue Kräfte vor die Front. Hoffen wir auf eine zweite Hochflut, ähnlich der ersten. Suchen wir drum über die historische Betrachtung hinaus die Ansätze zu neuem Leben auf der Jubiläumsschau festzustellen, die sich etwa in Werken von H. A. Bühler, Greve-Lindau, Th. Schindler oder Pfefferle, Sprung, Egler Meyerhuber und Rinkel manifestieren. Von dem Stamm der anerkannten Meister, die hier wie stets Thoma anführt, treffen wir mit würdigen Schöpfungen Steinhausen, Graf Kalckreuth, Kallmorgen, v. Volkmann, v. Ravenstein, Schinnerer und Luntz an; in ihrer Mitte ist der verstorbenen Weggenossen Schönleber und Kampmann gedacht. Aus der graphischen Abteilung seien die technisch zum Teil vollendeten Blätter von Kupferschmid, Hubbuch, Precht u. a. genannt; als namhafte Bildhauer treffen wir H. Volz, Binz, Pfeiffer und nicht zuletzt den jugendlichen Karl Egler an. — Ein Glückauf zum zweiten Vierteljahrhundert; das Feld ist weit. Dr. Gehrig

AUSSTELLUNG DER »ACHTUNDVIERZIG«

Die also Bezifferten bilden mitsammen eine der bemerkenswertesten Münchener Künstlergruppen. Verschiedenartigste Talente, von denen keins unter einer bedeutsamen Höhenlinie zurückbleibt, sind vereinigt in gemeinsamem Streben nach Erhaltung besten Münchnerischen Herkommens und nach gesundem, gedeihlichem Vorwärtswirken im Sinne eines verinnerlichten Impressionismus, ebenso fern von unsicherem Tasten, wie von modernster Formverachtung, nicht immer sonderlich tief im Gedanken, aber doch stets klar, ohne Dunst und Schwulst und ohne die Vergeblichkeit des Suchens nach einer dem modernen Kulturmenschen nicht auffindbaren Primitivität. Wir ergreifen daher gern die Gelegenheit, welche die »48« mit einer im März beim Münchener Kunstverein veranstalteten Ausstellung boten, um auf die verdienstliche Tätigkeit dieser Gruppe, die in der »Christlichen Kunst« schon früher gewürdigt worden ist, erneuert aufmerksam zu machen.— Fast alle Mitglieder der »48« sind Maler und Graphiker. Doch fehlen auch Bildhauer nicht völlig. Die von E. Beyrer und O. Lang ausgestellten Bildnisköpfe zeichneten sich durch kräftigen Vortrag und treffende Naturbeobachtung aus.— Der Saal, in dem diese Skulpturen aufgestellt waren, enthielt im übrigen eine größere Anzahl von Zeichnungen und Drucken. Philipp Schumacher zeigte mehrere farbige, auch in Clairobscur gehaltene Figurenstudien. Andre Unterbergers farbige Zeichnungen zu Märchen, sowie zu einem Jesus, der das Kind unter seine Zuhörer stellt, und zu Szenen des Marienlebens bewährten die ansprechende Schlichtheit seines Empfindens. H. Lindenschmit brachte figürliche Studien in z. T. schwierigen Verkürzungen. Technisch und gegenständlich gleich interessant waren die zahlreichen Zeichnungen, in denen V. Schrannen Ereignisse und Typen vom östlichen Kriegsschauplatze festgehalten hat—kühlfarbige Blätter z. T. von erschütterndem Naturalismus, bei deren Anblick Erinnerung an die düstersten Zeiten des Völkerringens wieder erwacht. Ein kräftiger, von gesundem Humor durchwehter Realismus macht die Werke Th. Baumgartners erfreulich. Er malt mit Vorliebe derbe Typen des bayerischen Landvolkes, schildert ihr Leben, ihre Charaktere in überzeugender Art. Sehr hübsch war u. a. das in kühlen Tönen gehaltene Bild einer alten Frau mit einem kleinem Mädchen, das eine behaglich schnurrende Katze im Arm hält. Die Szenen von Otto M. Porsche zeichneten sich durch reiche Fülle warmer Töne aus. Ein in Grau gehaltener St. Georg machte wegen des mißlungenen Drachens nicht den gewünschten Eindruck. Äußerst feine Farbeneindrücke schufen mehrere Bilder von Peter Kálmán. Mit besonderem Geschick malt er z. B. Gewänder in zartem Grau mit fein reflektierenden uni-Mustern. Die Art, wie er diese Fertigkeit auch bei der Mutter Gottes einer Pietàgruppe anwandt, erregte den Verdacht, daß es ihm dabei mehr um Äußerlichkeit, als um Empfindungstiefe zu tun gewesen sei. Tüchtige, weibliche Bildnisse, sowie kräftige Bauernfiguren, diese wie jene Beweise

scharfer Beobachtung, lieferte Conrad Pfau, von dem auch mehrere tüchtige Landschaftsradierungen stammten. Volltönig und charakteristisch war ein von A. Stagura ausgestelltes Herrenbildnis, dem ein Gemälde als Hintergrund diente. — Von den Landschaftern interessierte Ludwig Bolgiano mit einer Anzahl großzügig, dabei mit scharfer Charakteristik erfaßter Bleistiftstudien von Altomünster, Indersdorf, Aichach, Gößweinstein usw. Sorgfalt der Zeichentechnik vereinigt sich in diesen Blättern mit abgeklärter malerischer Wirkung. Große Stilisierung war, wie immer, den schwerfarbigen italienischen Landschaften, auch einigen Stilleben von G. Cairati eigen. G. von Canal brachte keines seiner gewohnten holländischen Motive, dafür mehrere, mit starkem Empfinden erfaßte Naturausschnitte. H. Rettigs frisch hingeworfene Landschaftsskizzen waren voll Kraft und Ton. M. Zeno Diemer interessierte mit zwei Bildern von Schiffsgeschwadern aus alten Zeiten und mit einer Studie von der Ponalestraße. F. Bayerleins Mondscheinstudie aus Salzburg war in ihrer Art nicht minder verdienstlich wie seine äußerst delikaten Bilder klassizistischer Innenräume. A. Müller-Wischin zeigte in einer Reihe von Landschaft- und Blumenbildern, sowie mit einem weiblichen Porträt die fast altmeisterliche Kraft und Mystik seiner prachtvollen Stilkunst. Erwähnt sei ein auf Grün gestimmtes Parkbild, ein Stilleben mit zart grünlichen weißen Rosen in schwarzblauem Glase, eine seltsam starr blaue Mondnacht im Gebirge, eine märchenhaft malerische alte Stadt. Von den übrigen an der Ausstellung beteiligten Künstlern seien noch, wegen seiner Tierstudien Otto Dill, wegen einer Innenraumschilderung R. Huthsteiner, wegen interessanter Landschaften und Stilleben Otto Strützel, C. Leopold Voss, P. P. Müller, C. Gerhardinger, L. Schönchen genannt.

Doering

HERZ-JESU-ALTAR VON GEORG SCHREINER

Der Regensburger Bildhauer Georg Schreiner hat für die St. Antoniuskirche zu Berlin einen in monumentalen Ausmaßen gehaltenen Herz-Jesu-Altar angefertigt, der zu Ostern seine Weihe erhalten hat. Das Werk ist ein in Holz geschnitztes, farbig behandeltes Relief. Es gliedert sich in zwei übereinander stehende Teile, deren jeder die Form eines länglichen Rechteckes besitzt. Der untere Teil zeigt ornamentalen, der obere figürlichen Schmuck. Einfachheit und Reichtum vereinigen sich in dem ersteren. Die Einteilung erfolgt durch kurze, in Renaissanceform gezeichnete, vergoldete Säulchen. Zwischen ihnen sind entsprechend gerahmte Flächen eingeschlossen, die mit Sprüchen bedeckt sind. Der obere figürliche Teil zeigt eine der Anlage der Sockelfläche angepaßte Dreiteilung: in der Mitte sieht man vor einer Torbogennische den Heiland, der mit liebend ausgebreiteten Armen über Stufen zur Erdenwelt herniedersteigt; von rechts und links nähern sich ihm Männer, Frauen und Kinder, Vertreter der gnaden- und hilfsbedürftigen Menschheit. Oberhalb dieser Gruppen zieht sich die Inschrift hin: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig seid und beladen; ich will euch erquicken«. Die stark dekorative Wirkung dieses goldenen Horizontalstreifens wird durch den von der Wölbung der oberen Hohlkehle und dem vortretenden geschmückten Gesimse geschaffenen Schatten noch verstärkt. Über dem Haupte des Erlösers erglänzt das von einer golden strahlenden Gloriole umgebene Monogramm Christi; zwei schwebende Engel halten einen Kranz von Rosen, durch den das Monogramm noch besonders stark hervorgehoben wird. Die Gloriole, samt dem Umrisse der Engel und den Kurven ihrer frei herausgearbeiteten Schwingen, dient überdies dazu, die Mitte der Komposition zu bekrönen und ihr den frei aufsteigenden oberen Abschluß zu geben. Die Ecken werden durch mit Rosen gefüllte und mit Laubgewinden geschmückte Vasen betont. Die Höhe beträgt bei den Seitenteilen 2,07 m, beim Mittelteil ohne die Gloriole 3 m, die Breite entsprechend 2 m und 1,10 m. — Die Figuren sind durchweg in starkem Hochrelief, einzelne Teile — die Arme, Hände, auch Köpfe mehrerer Personen — vollrund geschnitzt. Die Gestalten vereinigen sich auf beiden Seiten in je zwei Gruppen von drei Personen; die beiden äußeren Gruppen stehen, von den zwei inneren kniet je einer zunächst dem Heilande: rechts ein Mann, der die Arme ihm entgegenstreckt, links eine Frau, die ihr kleines Kind zu Jesus emporhebt. Die Haltung aller Gestalten ist voll Ruhe und Feierlichkeit, dabei ungezwungen und natürlich. Besonders wohl gelungen ist die eines von einem Mädchen geführten blinden Mannes. Die Charakterisierung ist volltönig und überzeugend. Die Gesichter sind edel, ausdrucksvoll, lebenswahr, in der Auffassung gesteigert, ohne absichtlich zu wirken. Lebhaft ist die Sprache der Hände. In den schön gezeichneten Gewändern macht sich monumentale Vereinfachung geltend, vor allem beim Heilande. Seine Figur hebt sich von dem weiten Mantel ab, der von den Armen beiderseits emporgerafft wird und dadurch zwei kräftig wirkende dunkle Schlagschattenbögen erzeugt. — Die Farbe sollte nach der Absicht des Künstlers, wie bei den Reliefs seines hier schon besprochenen Franziskusaltares im Kloster Panewnik, elfenbeinweiß sein. Der Wunsch der Kirchengemeinde hat vielfarbige Behandlung durchgesetzt. Sie ist durch die Münchner Firma Schellinger und Schmeer ausgeführt worden. Vom gedämpft dunkelroten Grunde stechen die hellen, überwiegend kalten, harmonisch zusammengestimmten Farben der Figuren mit starker Fernwirkung ab. Christus in weißem Mantel und grünem gemustertem Untergewande steht vor rotgoldig leuchtendem Hintergrunde. Das Gold des Sockels, der Inschrift und der Gloriole sorgt für Belebung und Reichtum, betont auch deutlich die Einteilung der Anlage des Ganzen.

Doering

HOLZSCHNITTE VON AUGUSTIN KOLB

Den Werken des Offenburgers Augustin Kolb, die im Zusammenhange mit der Besprechung der Würzburger Unterfränkischen Ausstellung an dieser Stelle erwähnt worden sind, reiht sich neuerdings eine Anzahl stark empfundener Holzschnitte, zumeist religiösen Inhaltes, an. Mit seinen graphischen Arbeiten verfolgt Kolb, dessen Neigung im übrigen besonders der Kirchenmalerei gilt, die Absicht, gute religiöse Kunst in das deutsche Haus zu tragen, in weite Kreise des Volkes die Liebe zu den Heiligen durch das Mittel einer volkstümlichen Kunst verstärken zu helfen. Das ist sicher ein verdienstliches Streben, und es wäre nur zu wünschen, daß auch recht viele andere Künstler ihre Begabung in den Dienst der Aufgabe stellten,

der christlichen Kunst auf dem Gebiete der Graphik neue Wirkungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Erkenntnis der Wichtigkeit dieser Aufgabe ist bisher zwar im Begriffe sich zu erweitern, aber doch fehlt noch viel an jenem Eifer und somit auch an jenem Erfolge, den viele große Meister der Vergangenheit zu erringen verstanden. Man denke nur an die vorreformatorischen Graphiker, vor allem an Schongauer, an Dürer. Der moderne Holzschnitt, sowohl der Stilisten als der Naturalisten, findet einen Teil seiner Wirkungen in der Rückkehr zu einer in der Natur des Materials wie des Werkzeuges begründeten Kraft, die er mit bewußter Absicht ins Herbe und manchmal fast Überderbe steigert. Es ist die Reaktion gegen jene schwächlichen Erzeugnisse ehemaliger Jahrzehnte, in denen stillose Handhabung des Grabstichels die Natürlichkeit des Schnitzmessers verdrängt hatte. — Kolbs Art ist die eines gehobenen Naturalismus, dem Stilisierung Tiefe und Abgeklärtheit verleiht. Gelegentlich greift er zu den Ausdrucksmitteln der alten gotischen Schrotblätter, die man ihrer Eigenart halber lange für Holzschnitte hielt, bis man dahin kam, sie als Metallschnitte — auf alle Fälle also als Erzeugnisse einer Hochdrucktechnik — zu erkennen. Genaueres Studium der Kolbschen Technik vermag vieles Interessante in ihr zu entdecken. Der erste Eindruck, den man von seinen Blättern empfängt, ist der einer großen Kraft; die Bilder wirken unzweifelhaft bestechend und dürfte viele veranlassen, sie als stark dekorativen, malerisch wirkenden Zimmerschmuck zu benutzen. Mit diesen äußerlichen Vorzügen vereinigt sich lebhaftes, warmes innerliches Empfinden. Zu den besten Stücken gehören »Der Eremit«, ein schönes, abgeklärtes Werk, das auch durch tüchtige Behandlung der Landschaft interessiert, das mystische Bild »Höhen«. Als interessant wegen verinnerlichter Charakterschilderung erwähne ich die Halbfiguren der hll. Augustinus und Chrysostomus. Lebhafte Bewegung herrscht bei einem hl. Hubertus und einem hl. Christophorus, edle Zurückhaltung bei einer hl. Elisabeth. Weniger ansprechend ist für mein Empfinden die »Versuchung«. Zu diesen religiösen Blättern gesellen sich mehrere profane, von denen der farbig behandelte »Gefangene« schon wegen des darin ausgesprochenen zeitgemäßen Gedankens den meisten Beifall finden und verdienen dürfte.

Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

LEIPZIG. — Im hiesigen Volkshause soll das Treppenhaus (Aufgang zum Café) ausgeschmückt werden. Zur Gewinnung von Entwürfen wurde ein Wettbewerb veranstaltet. Das Preisgericht schlug für die Ausführung an erster Stelle den Entwurf »Baumstark« von Bildhauer Max Tschohl in Leipzig vor, wofür der Künstler als Idee für das Fries die körperliche Arbeit in verschiedenen Berufen nahm. An zweiter Stelle wurde das Projekt »Kaffeemusik« ausgezeichnet, das von Max Tschohl und Ernst Bruckmann stammt.

Wettbewerb für plastische Entwürfe in Wien. Zur Förderung des künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete der Kleinplastik hat das österreichische Bundesministerium für Inneres und Unterricht einen allgemeinen Wettbewerb ausgeschrieben und für Entwürfe von Werken einen Betrag von 60000 Kronen zur Verfügung gestellt, aus dem zwei Preise zu je 15000 und drei zu je 10000 Kronen zur Vergebung gelangen werden. Beteilungsberechtigt sind selbstverständlich nur österreichische Künstler. Des weiteren wurde ein Preisausschreiben zur Schaffung einer Medaille anläßlich der Erhebung Wiens zur Bundeshauptstadt veröffentlicht. Die drei besten Modelle sollen mit Preisen von je 5000 Kronen bedacht und dem preisgekrönten Künstler die Ausführung gegen ein Honorar von 10000 Kronen in Auftrag gegeben werden.

Ausstellung Albert Diemke. — Im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum veranstaltete Kunstmaler Albert Diemke Düsseldorf, ein ehemaliger Schüler E. v. Gebhardts, von Februar bis April eine umfangreiche Ausstellung von Erzeugnissen christlicher Kunst. Der Künstler zeigte dort einfache wirkungsvolle Paramente, Edelmetallarbeiten (Kelche, Rauchgefäße usw.), die nach seinen Entwürfen von rheinischen Kunsthandwerkern ausgeführt wurden. Ferner illustrierte Jugendbücher und weitere graphische Arbeiten, sowie Entwürfe und Kartons ausgeführter und projektierter Kirchenausschmückungen. Die Ausstellung fand allseitiges großes Interesse.

Otto Rückert, Professor an der Hess. Kunstgewerbeschule in Mainz, malte die St. Dominikuskirche in Berlin-Hermsdorf aus.

Die »Gesellschaft für zeichnende Künste« wurde in München gegründet. Das Präsidium haben übernommen: Generaldirektor der Bayerischen Galerien Geh. Rat Dr. Friedrich Dornhöffer; Direktor der Graphischen Sammlung München Dr. Otto Weigmann; Univ.-Prof. Dr. Hans Tietze, Wien; Direktor der Kunsthalle Karlsruhe Dr. W. F. Storck. Die geschäftliche Leitung hat der Verlag O. C. Recht, München. Als erste Veröffentlichung erscheint eine Mappe »Die Handzeichnungen des Matthias Grünewald“ in originalgetreuen Faksimile-Reproduktionen in 400 Exemplaren. Bedingungen für die Mitgliedschaft vom Verlag O. C. Recht, München, Leopoldstr. 3.

Münchener Kunstausstellung Glaspalast 1921. — Die Münchener Kunstausstellung 1921 wird am 15. Juni eröffnet.

Eine neue Krippendarstellung im Stifte Klosterneuburg. — Das seiner reichen Kunstschätze wegen altberühmte Stift Klosterneuburg bei Wien hat in jüngster Zeit ein neues, überaus wertvolles Objekt erworben, eine »Krippendarstellung in Keramik«, die den Professor an der staatlichen Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, Michael Powolny, zum Schöpfer hat. Als architektonische Umrahmung des ganzen Werkes dient der sogenannte Frühaltar der Stiftskirche. Über der Mensa erhebt sich zunächst ein Postament, dessen Vorderseite mit ornamentalen Zierstücken in getriebenem Messingblech verkleidet ist. Zwischen den Säulen des Altaraufbaues ist als Hintergrund eine Wand angebracht, deren blauer Grund mit goldenen Sternen reich besetzt ist. Davor baut sich die von Powolny geschaffene Darstellung des Weihnachtsmysteriums auf. Als Szene dient der bethlehemitische Herbergsstall und auch die üblichen Tiere fehlen nicht. Über der Szene schweben zwei reiz-

volle Engel, die in ihren Händen ein flatterndes Band mit dem Spruch »Gloria in excelsis Deo« halten. Zwei große Christbäume zu beiden Seiten des Altars schließen das Gesamtbild wirkungvoll ab. R.

Bachlechnersche Krippenpostkarten. Der durch seine warmherzigen Krippendarstellungen bekannte Bildhauer und Maler Joseph Bachlechner in Hall (Tirol) hat im Verlage der Tyrolia (Innsbruck) eine Reihe von acht Postkarten erscheinen lassen, die das Thema der Verkündigung der Geburt des Heilandes in neuartiger, sehr erfreulicher Weise behandeln. Die Unbefangenheit, das kindliche Gemüt des Künstlers kommen in diesen zartempfundenen, von feinstem Humor durchwehten Darstellungen mit recht innerlicher Kraft zur Geltung. Die neuen Wendungen, die er dem alten Vorwurfe gibt, zielen darauf ab, klar zu machen, daß die Geburt des Jesuskindes gewiß nicht bloß, wie in der Bibel berichtet wird, den Hirten, sondern allem Volke in Land und Stadt zuteil geworden ist. Gerade die Stadtbevölkerung stellt er in ergötzlichen Typen vor Augen, und doch schwebt über dem Ganzen ein heiliger Ernst, der die Wahrheit der Geschehnisse so sicher macht, wie die Absicht des Malers, auf das Volk zu wirken, edelste Regungen in ihm wieder zu erwecken, ihm seine schlichte Vergangenheit lieb zu erhalten, es zur fröhlichen, reinen Kindschaft treuen Glaubens zurückzugewöhnen. Sehr hübsch und echt sind die alten Tiroler Volkstypen, ganz entzückend die Engelein. — Wir gedenken dem Schaffen des eigenartigen, hochbegabten, recht im Volkstume wurzelnden Künstlers nächstens eine ausführliche Besprechung zu widmen. Doering

In die Berliner Akademie der Künste ist als Professor nun auch Paul Plontke eingezogen. Geboren 18. Juni 1884 zu Breslau, herangebildet an den Akademien Breslau und Dresden, hat er unsere Aufmerksamkeit bereits auf mehreren Ausstellungen durch Gemälde religiösen Inhalts erweckt. Zuletzt sahen wir von ihm (bei Schulte in Berlin) neben einem Auferstandenen und einer sinnigen Landschaft mit heiligem Christophorus eine Anbetung der Hirten. Die Zusammenstellung der Figuren ist nicht nur überhaupt beachtenswert, sondern auch noch dadurch eigenartig, daß sie die Form eines Triptychons nachbildet, jedoch ohne Rahmenteilung: der großen Mittelgruppe schließen sich auf der einen Seite der hl. Joseph, auf der anderen Seite die Köpfe der Stalltiere an. In der Farbengebung wiegt eine Graubraun vor, unbeschadet sonstiger Buntheit. Auf eine Herausarbeitung des Überirdischen ist nicht eben Gewicht gelegt; an mannigfachem Ausdruck von Innigkeit fehlt es nicht. — Könnte uns ein solcher Künstler nicht auch einmal glasmalerisch kommen? Was der Münchner R. Seewald durch seine Glasgemälde von Paradies und Sintflut (zurzeit bei Gurlitt in Berlin) leistet, macht trotz der heute eigensinnig beliebten tupfigen Farben doch durch seinen hübschen Aufbau dem gegenwärtigen Stand jener Kunstgattung Ehre und neue Aussicht.
Dr. Hans Schmidkunz (Greifswald-Eldena)

Erwerbung von zwei Bildnissen Peter Paul Rubens' für die Staatsgalerie in Wien. Die hervorragende Sammlung von Rubens' Werken, die die österreichische Staatsgalerie besitzt, wurde kürzlich um zwei bedeutende, bisher unbekannte Schöpfungen des großen Meisters bereichert, die ihn von einer neuen Seite seines künstlerischen Schaffens zeigen. Es sind dies die Porträts der fürstlichen Gönner, deren Hofmaler er gewesen ist, des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella, der Regenten der Niederlande, prunkvolle Repräsentationsstücke auf feuerrotem Hintergrunde, in reicher modischer Tracht, aus der frühen Zeit des Künstlers, kurz nach seiner Rückkehr von Italien im Jahre 1609 mit dem ganzen Schwung und Feuer der Jugend gemalt. Die Erwerbung der beiden Bildnisse ist in der Hauptsache der Unterstützung kapitalskräftiger Kunstfreunde und der einsichtsvollen Hilfe der österreichischen Sektion der Reparationskommission zu danken. R.

BÜCHERSCHAU

Zur Literatur über den Expressionismus in der bildenden Kunst. Daß vom Expressionismus so unverhältnismäßig viel Wesens gemacht wird auch in Kreisen, die sonst der Kunst wenig Zeit widmen, das verdankt er dem Eifer, mit dem ihn Publikationen aller Art anpreisen. Eine sehr gediegene Übersicht über die einschlägige Literatur, soweit sie in Büchern und besonderen Publikationen zutage tritt, veröffentlichte Professor Dr. Neuss (Bonn) in Nummer 11 (November 1920) des 56. Jahrg. des Literarischen Handweisers. Die kurze, immer zutreffende Kennzeichnung der einzelnen Werke möge man dort nachlesen. Wir können uns aber nicht versagen, die Bemerkung wiederzugeben, die der stets ruhig abwägende Verfasser der Besprechung von einschlägigen Publikationen katholischer Schriftsteller beifügt: »Ich fürchte, daß einige von ihnen (scil. von den Schriften katholischer Verfasser. D. R.) dem Gefühl in der Religion und damit dem Subjektivismus in der Kunst eine zu große Bedeutung beilegen und übersehen, wie sehr das religiöse Gefühl des Christen, wenigstens des Katholiken, auf der Grundlage objektiver Glaubensüberzeugungen ruht, und wie deshalb auch die kirchliche Kunst gleich der Liturgie das tiefste persönliche Erleben nicht in exzentrischen Formen, nie schreiend, nie gestikulierend, nie wild und formlos sich äußern läßt, sondern gleichsam bebend in edler Bewegung, die auch der Mitchrist verstehen und miterleben kann.« Ebenso beherzigenswert sind die Schlußworte: »Was dem Expressionismus vorschwebt: die alten Zeiten großer christlicher Kunst haben es erreicht. Das Christentum gibt den großen Inhalt und verachtet doch nicht die Form, es fühlt die tiefste Erregung und hält doch Maß, es ist monumental und doch lieblich, es kennt die Mystik, aber leuchtet doch in philosophischer und religiöser Klarheit. So konnte es ‚Ausdruckskunst' schaffen in jedem Stile und wird das wieder können, wenn es die Kultur wieder durchdringen wird, eine Kunst, an der man sich nicht satt sehen, über die man aber auch begeistert und doch verständlich schreiben kann.« S. St.

JAHRESMAPPEN 1920 UND 1921

Die Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst für 1920 und 1921 sind nunmehr fertig, so daß der Versand in Bälde beginnen kann. Beide Mappen werden gemeinsam verschickt, weil dadurch namhafte Einsparungen entstehen, die dringend nottun. Heuer neu Eintretende erhalten natürlich nur die Mappe 1921, wenn sie nicht vorziehen, ihre Mitgliedschaft auf 1920 auszudehnen, was dankbar begrüßt würde.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.



Herz=Jesu=Bücher



Barat — Die selige Magdalena Sophie Barat. Ein Lebensabriß. Mit dem Bildnis der Seligen. Volksausgabe. 2. u. 3. Aufl. 12° (XII u. 128 S.) *M* 7.50
M. Sophie Barat gehört zu den innigsten Verehrern des göttlichen Herzens Jesu nach dem Vorbilde der sel. Marg. Maria Alacoque, mit welcher sie dieselbe Liebesglut, Demut und Sanftmut verbindet.

Bardo, Br., **Deutsche Gebete.** Wie unsere Vorfahren Gott suchten. Ausgewählt und herausgegeben. Mit Titelbild: Heiliger Erzengel Michael, Deutschlands Patron. 4., vermehrte Aufl. (15.—20. Tausend) klein 12° (XVI u. 262 S.) Geb. *M* 15.40 und höher.
„Das Schönste von allem Schönen, was je von deutscher Zunge gebetet worden ist, hat Br. Bardo in ‚Deutsche Gebete' gesammelt. Ich glaube, daß mancher, der an unserer Gebetbuchliteratur verzweifelt und selbst vielleicht lange nicht mehr gebetet hat, durch dieses Buch wieder zum Beten angeregt wird." (Sonntagsfriede, Nürnberg 1917, Nr. 17.)

Bertram, Adolf, Kardinal, Fürstbischof von Breslau. **Familiensinn geheiligt durch Weihe an Jesu Herz.** Mit Gebeten für die Familienweihe. 4.—8. Tausend, kl. 12° (VIII u. 78 S.) Geb. *M* 2.40
Das Büchlein ist geeignet, beizutragen zur Rettung des immer ärger bedrohten christlichen Familienlebens.

Cathrein, V., S. J., **Die Verheißungen des göttlichen Herzens.** Mit einer kurzen Einführung in das Wesen und die Übung der Herz=Jesu=Andacht. 12° (IV u. 62 S.) *M* 1.70
„Eine warm gehaltene Darstellung der Andacht zum heiligsten Herzen Jesu aus der Feder eines hervorragenden Gottesgelehrten." (Notburga, Donauwörth 1919, Nr 21/22)

Chasle, L., **Schwester Maria vom göttlichen Herzen Droste zu Vischering,** Ordensfrau vom Guten Hirten. Frei bearbeitet von L. Sattler, O. S. B. 7. u 8. Auflage. Mit 5 Abbildungen. 8° (XVI u. 372 S.) Geb. *M* 13.50
In den schweren Tagen, da die deutschen Bischöfe ihre Diözesen dem göttlichen Herzen weihten, tritt Schwester Maria, eine deutsche „Heilige", vor uns als Lehrerin und Beispiel praktischer Herz=Jesu=Andacht.

Gertrud — Der hl. Gertrud der Großen Gesandter der göttlichen Liebe. Nach der Ausgabe der Benediktiner von Solesmes von Johann Weißbrodt. 6. u. 7. Aufl. 12° (XVIII u. 624 S.) Geb. *M* 12.—
„... Gerade wegen der heute mehr und mehr ins Familienleben zu tragenden Herz=Jesu=Andacht wird Gertruds Gesandter für jede Herz=Jesu=Familie ein Buch von hohem Werte sein...." (Das Waisenkind von Elsaß=Lothringen, Oberginingen 1918, Nr. 12.)

Hagen, M., S. J., **Die Gnadensonne d. 20. Jahrhunderts.** Geistliche Erwägungen zur Förderung der Herz=Jesu=Andacht. 3., neubearb. Aufl. 12° (X u. 176 S.) Geb. *M* 7.50
„... Die ungekünstelte Art der Darstellung wird zum Beweis, daß es sich hier um eine kernige Andacht handelt, die ein Schlußabschnitt noch als gerade für die jetzigen Zeitverhältnisse erfolgversprechend erweist...." (Monatsblätter für den kath. Religionsunterricht, Köln 1911, 11. Heft.)

Hagg, P., S. J. **Die Herz=Jesu=Litanei.** Geistliche Erwägungen. 2., neubearb. Aufl. von Martin Hagen S. J. 12° (VIII u. 382 S.; 1 Bild.) Geb. *M* 10.80
„Das gediegene Herz=Jesu=Buch verdient warme Empfehlung." (Der Rosenkranz, Limburg 1906, 9. Heft.)

Hattler, F., S. J., **Lebensbild des ehrw. P. Claudius de la Colombière S. J.** nebst seinem geistlichen Tagebuche. Mit dem Bildnis des Ehrwürdigen. 12° (XII u. 246 S.) Geb. *M* 7.20
Allen Liebhabern des göttlichen Herzens wird das Lebensbild eine erbauliche und liebe geistliche Lesung sein.

Krebs, J. A., C. SS. R., **Die heiligsten Herzen Jesu und Mariä** verehrt im Geiste der Kirche und der Heiligen. 13. Aufl. Mit Titelbild. Ausg. Nr. 8. 24° (XVI u. 484 S.) Geb. *M* 11.— und höher.

Monatliche Geisteserneuerung, Die, am Herz=Jesu=Freitag. Mit einem Vorwort v. J. Hättenschwiller S. J. 12° (VIII u. 218 S.) Geb. *M* 12.40
„Die inhaltreichen Betrachtungen, welchen durchweg die gänzliche Hingabe seiner selbst an das göttliche Erlöserherz zugrunde liegt, dürften dazu beitragen, die Verehrung des göttlichen Herzens zu vertiefen und durch gediegenes Tugendstreben fruchtbar zu machen. Das Büchlein wird daher hochstrebenden Seelen in der Welt, die bemüht sind, ein innerliches Leben zu führen, sowie Mitgliedern religiöser Genossenschaften ein willkommener Führer sein." (Magazin f. Pädagogik, Rottweil 1920, Nr. 40.)

Nix, H. J., S. J., **Die Verehrung d. heiligst. Herzens Jesu** und des reinsten Herzens Mariä. Nach der 3. latein. Aufl. ins Deutsche übersetzt. 8° (XII u. 212 S.) Geb. *M* 9.60
„Eine durchaus zeitgemäße, gedrängte, gründliche Darstellung von Geschichte, Natur, Ziel und Früchten der Herz=Jesu=Verehrung und der Art sie zu üben...." (Universitas, Bruchsal 1909, Nr. 1.)

Oer, Sebastian v., O. S. B., **Familienweihe an das heiligste Herz Jesu** nebst liturgischer Abendandacht 6.—10. Tauf. 12° (VIII u. 106 S.) *M* 1.50
„Restlose Empfehlung verdient des greisen Benediktinerpaters von Oer erbaulich=liturgisches Werkchen." (Quickborn, Heidhausen 1918, Nr. 7.)

Pesch, Chr., S. J., **Unser bester Freund.** Erwägungen für den Herz=Jesu=Monat. 12° (VIII u. 324 S.) Geb. *M* 15.—
„In erfreulicher Weise behandelt hier ein hervorragender Theologe und asketischer Schriftsteller die Herz=Jesu=Andacht u. läßt die Jesus=Theologie ins Seelenleben strömen." (Schweizerische Kirchenzeitung 1920, Nr. 48.)

Sträter, Dr. H., Pfarrer an St. Joseph in Krefeld. **Das Männerapostolat.** Seine Bedeutung und praktische Ausgestaltung in der Jetztzeit. 8° (XII u. 168 S.; 1 Bild) *M* 4.20
Die Institution des Männerapostolats will die Männerwelt auf dem Boden der Herz=Jesu=Verehrung für die monatl. Kommunion gewinnen. Was sie bereits erreicht hat und was noch zu erreichen ist, wird vom Verfasser dargelegt.

Kupelwiesers Herz=Jesu=Bild in feinstem xylographischen Farbendruck auf Goldgrund ausgeführt von Knösler. Mit oberhirtl. Approbation.
Quart: Bildgröße 20×28 cm; m. Rand 27½×36 cm *M* 4.—
Groß=Oktav: Bildgröße 11½×14½ cm; mit Rand 17×26 cm 50 *Pf.*

Die Preise erhöhen sich um die im Buchhandel übl. Zuschläge

Herder & Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung zu Freiburg im Breisgau

---

Ornamentverlag, G.m.b.H., Leipzig

Zur Innenausschmückung kirchlicher Gebäude zu empfehlen:

Hartel, Altäre und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters und der Neuzeit. 30 Lichtdrucktafeln 34 : 48 cm. In Mappe **M. 48.—**

A. Niedling, Altäre im romanischen und gotischen Stile. Mit zahlreichen Detailzeichnungen. 32 Licht- und Farbendrucktafeln 31 : 45 cm. In Mappe **M. 45.—** Bietet Entwürfe für Altäre in diesen Stilarten.

A. Niedling, Kirchliche Steinbildhauerarbeiten im romanischen und gotischen Stile. Kanzeln, Taufsteine, Kommunikantenbänke, Baldachine, Postamente, Kreuzwege, Sakramentshäuschen, Kandelaber, Weihwasserbehälter, Licht- und Laternengehäuse, Bildstöcke, Votivkreuze, Skulpturen usw. 32 Lichtdrucktafeln 31 : 42 cm. In Mappe **M. 45.—**

A. Niedling, Kirchenmalereien im romanischen und gotischen Stile. Gewölbe-, Wand- und Sockelmalereien, Teppichmuster, Fensterleibungen und Umrahmungen, Borden, Bogen, Archivolte, Zwickel, Medaillons, Friese, Füllungen, Kappen, Säulen, Pfeiler, Kapitäle, Arkaden, Baldachine, Ziergiebel, Apostelkreuze, Monogramme usw. 28 Tafeln in Farbendruck 31 : 45 cm. In Mappe **M. 54.—**

P. Gommel, Kirchenmöbel der Neuzeit im romanischen und gotischen Stile. Entwürfe von Orgelgehäusen, Evangelienpulten, Bet- und Meßpulten, Sakristeischränken, Kredenztischen, Zelebrantengestühl, Chorgestühl, Emporen, Altären usw. 32 Tafeln 34 : 48 cm. In Mappe **M. 36.—**

„DIE MISSIONSROSEN"

Zeitschrift der Dominikanerinnen-Missionsschwestern in Afrika und deren Missionshaus „St. Immaculata" in Schlehdorf bei Kochel

die seit fast einem Jahrzehnt erscheinen und in sehr starker Auflage über ganz Deutschland und selbst im Ausland verbreitet sind, nehmen seit Anfang dieses Jahres auf ihrem grünen Umschlag

INSERATE

auf und bitten wir die in Betracht kommenden Firmen, die diese vorzügliche Reklame-Gelegenheit ausnützen wollen, sich betreffs genauer und unverbindlicher Offerte unter Vorlage des gewünschten Textes mit uns in Verbindung zu setzen, da wir die Verwaltung des Inseratenteiles übernommen haben.

Landsberger Verlagsanstalt M. Neumeyer
Telephon 61 / **Landsberg a. Lech (Oberbayern)** / Telephon 61

Die christliche Kunst Jahrg. I—V und X zu kaufen ges. **Ges. für christliche Kunst, München**

DIE KUNST DEM VOLKE

I. ALFRED RETHEL VON J. GIEBEN

Allen Widerwärtigkeiten der Zeitverhältnisse zum Trotz setzt die »Kunst dem Volke« ihr Erscheinen fort und bleibt mit Inhalt und Ausstattung ihrer Darbietungen auf der bisherigen Höhe, mögen gleich die Hefte notgedrungen ein weniges an Umfang verloren haben und mag es auch unmöglich geworden sein, wie ehemals regelmäßig vier Hefte im Jahre herauszugeben. — Das 39. Heft gilt der Kunst des großen Geschichtsmalers und Nazareners Alfred Rethel, dessen Geburtstag am 15. Mai 1916 zum 100. Male wiederkehrte. Nur 43 Jahre hat er gelebt, die letzten sechs Jahre in Geistesumnachtung. Aber die kurze Spanne Zeit, die seinem Schaffen vergönnt war, war lang genug, daß Rethel dem deutschen Volke eine Fülle herrlichster Werke schenken konnte, Werke, deren künstlerischer Wert erst neuerdings voll gewürdigt wird, während sie inhaltlich gerade unserer Zeit gewaltige Lehre und Mahnung verkünden. — Rethel war gezwungen, schon früh für den Unterhalt seiner Eltern und Geschwister sorgen zu helfen. Als Dreizehnjähriger kam er auf die Düsseldorfer Malerschule und gelangte somit in den Kreis der Romantik. Zu seinen frühesten Werken gehört eine gut gruppierte Predigt des hl. Bonifatius, als Anfang einer ganzen Reihe von Bildern, in denen Rethel die Geschichte des gleichen Heiligen feierte. Mehr noch als diese Gegenstände reizten den jungen Maler Darstellungen von Kampf und Schlachtengetümmel, Werke, die doch bei allem Sturm der Lebhaftigkeit dem künstlerischen Gebote der Einfachheit und Klarheit treu bleiben. In Düsseldorf blieb Rethel bis 1836, dann ging er nach Frankfurt, um sich dort unter dem Einflusse von Ph. Veit dem Nazarenismus zuzuwenden. In jene Zeit fallen außer religiösen Bildern seine Holzschnitte zum Nibelungenliede. 1839 entstanden seine vier Kaiserbildnisse für den Römer zu Frankfurt. Noch in die Düsseldorfer Zeit zurück reichen die Anregungen, die ihn zu jenen Aquarellen begeisterten, in denen er den Zug Hannibals über die Alpen darstellte. Das Jahr 1840 brachte dem Künstler den Sieg in dem Wettbewerbe um die Ausschmückung des Saalbaues im Aachener Rathause; er wählte dafür Darstellungen aus der Geschichte Karls des Großen. Entwurf und Ausführung dieser Fresken bedeuten einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Monumentalmalerei. Nur vier dieser Gemälde, die ihrem Meister viel Ehr, aber auch vielen Verdruß schufen, sind ganz von Rethels eigner Hand, die übrigen wurden nach seinen Entwürfen von seinem Gehilfen Kehren ausgeführt. Schon seit 1849, also noch in den Jahren, wo die Karlsfresken entstanden (bis 1852) meldeten sich bei Rethel Anzeichen einer tiefen Verstimmung und Gereiztheit. Der Bearbeiter unseres Heftes weist bedeutsam auch darauf hin, wie in den Werken, also in dem Vorstellungskreise des Meisters der Tod einen beständig wiederkehrenden Leitgedanken bildet. So ist es um so leichter verständlich, daß gerade dieser Künstler dazu kommen mußte, Werke zu schaffen von der düsteren Art seiner Totentanzbilder, deren erstes (»Der Tod spielt zum Tanze auf«) 1847 entstand. Die Ereignisse von 1848 ließen für ihn das Thema einen politischen Hintergrund erhalten, gaben seinem »Auch ein Totentanz« einen Sinn, der gerade in unseren heutigen Tagen mit überwältigender Kraft der Wahrheit zu uns spricht. Das letzte Bild, in dem Rethel das Thema des Todes behandelte, ist das bekannte, das in tief ergreifender Art die stille Erlösung des alten Türmers darstellt. 1851 vermählte sich der Künstler mit Marie Grahl. Noch vollendete er in Aachen das Fresko des Einzugs Karls des Großen in Pavia. Dann nahm die Geisteskrankheit schnell zu, konnte auch durch einen römischen Aufenthalt nicht mehr gehemmt werden. Seit 1852 erlosch sein künstlerisches Schaffen für immer, aber erst am 1. Dezember 1859 erlöste der Tod ihn von seinen Leiden. — Die Darstellung des Lebens und Wirkens Alfred Rethels ist dem Verfasser in ruhiger, von Kenntnis und abgeklärtem Urteil getragener anregender Art trefflich gelungen. Auch die 50 Abbildungen stehen, was Geschick ihrer Auswahl wie technische Vollendung ihrer Ausführung betrifft, denen der besten früheren Hefte nicht nach. Die Rethel-Monographie kann somit nur aufs wärmste empfohlen werden. Sie lehrt das Wirken eines als Künstler wie als Mensch echt deutschen Mannes kennen, der uns unendlich viel zu sagen und zu geben hat.

II. DIE DOME VON LIMBURG UND NAUMBURG

Das 40. Heft der »Kunst dem Volke« gilt wieder einem Thema mittelalterlicher kirchlicher Architektur. Den Monographien über die Dome von Köln, Mainz, Worms, Bamberg schließt sich die Schrift mit einer Beschreibung und Würdigung der Dome von Limburg und Naumburg an. Aus dem für eine spätere Monographie geplanten Gesamtbilde der romanischen und frühgotischen Kirchenbaukunst werden so wiederum zwei besonders ruhmeswürdige Beispiele gesondert herausgehoben, um ihrer Bedeutung durch eingehende Betrachtung gerecht werden zu können. Im Rahmen des späteren großen Überblickes wäre das nicht zur Genüge möglich. Er kann nur dazu dienen, die relative Wichtigkeit dieser Bauwerke festzustellen, ihre Ursprünge und die von ihnen ausgehenden Folgen darzulegen. Die Sonderschrift aber kann sich mit derjenigen Ausführlichkeit, die dem Zwecke der »Kunst dem Volke« entspricht, in das einzelne versenken, das Verhältnis des Denkmals zum Orte seiner Entstehung betrachten, Übereinstimmungen und Unterschiede aufdecken, das Typische feststellen, Freude am Individuellen schaffen. Mit dem Dome von Bamberg bilden die beiden in der neuesten Monographie besprochenen Werke eine stileinheitliche Gruppe, deren französische Herkunft sich in wichtigen Einzelheiten kundgibt, während doch zugleich der deutsche Geist, der sie uns zu eigen gemacht hat, in jeder Form, jeder Linie seine Selbständigkeit behauptet. Der Einfluß der Kathedrale von Laon macht sich besonders bei dem Dome von Limburg geltend und zwar in der Anlage des Innern, während die beiden andern jenen Einfluß hauptsächlich in Einzelheiten ihrer Turmbauten zu erkennen geben. — Um, dem Inhalte des Heftes entsprechend, nur bei Limburg und Naumburg zu bleiben, so handelt es sich bei beiden um Meisterwerke des von den Regeln des romanischen Stiles sich mit erstem, seiner Entwicklungsmöglichkeiten noch nicht voll bewußtem Entschlusse lösenden frühgotischen Stiles. Das sogenannte gebundene System beherrscht noch den Grundriß, Freiheit und Licht der Gotik entfalten noch nicht ihre volle Unbefangenheit. Aber gerade diese Zurückhaltung, die von heiligem Ernste in Schranken gehaltene Lebensenergie gibt diesen Domen ihren Charakter, erklärt zum großen Teile die wundervolle Wirkung,

die ihr Anblick auf das Gemüt ausübt. Ein anderer gewaltiger Teil dieser gleichen Wirkung aber beruht auf der Unbewußtheit der herrlichen Meisterschaft, mit der diese beiden Kirchen in das Landschaftsbild gestellt sind. Schon beim Naumburger Dome ist sie bewunderungswürdig, der mit vier Türmen vom hohen Saaleufer stolz in das Thüringer Land hinausblickt — noch ungleich mehr bei dem von Limburg. Wie sein siebentürmiger Bau auf und aus den Felsklippen über der spiegelnden Flut der Lahn erwächst, das hat an gewaltiger, tief sinnbildlich ansprechender Schönheit nicht seinesgleichen in deutschen Landen. In der Gestaltung beider Dome herrscht ein kennzeichnender Unterschied: der von Limburg ist aus einem Gusse entstanden, keine Zutat späterer Zeit beeinflußt die Einheitlichkeit seines majestätischen Bildes. Der von Naumburg hat eine über Jahrhunderte sich hinziehende Entstehungsgeschichte. Sie sah zuerst das Schiff sich strecken, daran im 13. Jahrhundert den Westchor sich erheben, endlich als dessen Widerbild den gleichfalls noch frühgotischen Ostchor entstehen. Die Türme zeigen noch spätere Bestandteile. Die Pyramiden der beiden westlichen (wie überhaupt ein großer Teil des südwestlichen Turmes) sind Erzeugnisse vom Ende des 19. Jahrhunderts. Beim Limburger Dome beruht alle Wirkung auf der Alleinherrschaft der reichen Architektur, die so in letzte Feinheiten ausgearbeitet ist, daß Auge und Sinn ganz durch sie beschäftigt und des fast völligen Fehlens von bildhauerischem Schmucke kaum inne werden, am wenigsten es etwa als Mangel empfinden. Anders beim Dome von Naumburg. Er ist außer einem großartigen Denkmale der Baukunst auch die weltberühmte Heimstätte wundervollster Bildhauerwerke. Ja, diese Skulpturen des westlichen Lettners, diese zwölf Bildsäulen wettinischer und meißenischer Fürsten und Fürstinnen im westlichen Chore, alles doch eigentlich nur Zutaten, überragen mit der Erhabenheit ihrer Erscheinung, mit dem herrlichen Deutschtum der Sprache ihrer Formen und ihres Sinnes das Werk der Baukünstler, lassen in der Bewunderung, die sie erwecken, jene nicht minder berechtigte für die Architektur und ihre köstlichen Feinheiten (man denke z. B. nur der unvergleichlichen Wandausbildung im Westchore!) fast in den Hintergrund treten. — Die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« hat sich das höchst dankens- und anerkennenswerte Verdienst erworben, trotz der großen Schwierigkeiten der gegenwärtigen Lage auch dieses Heft wieder in einer Weise auszustatten, daß es den Vergleich mit den besten früheren aushält. Die 50 Bilder werden indes nicht allein durch ihre technische Vortrefflichkeit fesseln, sondern vor allem durch die Herrlichkeit der Dinge, die sie darstellen. Die Reihe wundervoll malerischer Ansichten des Limburger Domes, seines Äußern wie Innern; die vollzählig wiedergegebenen Stifterstatuen und Lettnerskulpturen vom Naumburger Dome sind schon allein als ein Schatz von Nachbildungen edelster deutscher Kunst zu rühmen. Dazu kommen zahlreiche andere Bilder, die in ihrer Weise nicht geringeres Interesse erregen. Der von mir verfaßte Text hofft dem schwierigen und hohen Gegenstande erträglich gerecht zu werden.

III. TERBORCH UND DAS HOLLÄNDISCHE GESELLSCHAFTSBILD

Das neueste Heft (Nr. 41—42) der »Kunst dem Volke« schließt sich an das 37. an. Der gleiche Gelehrte, Dr. Walter Rothes, der damals über Frans Hals und die holländische Figurenmalerei sprach, behandelt diesmal das Thema »Terborch und das holländische Gesellschaftsbild«. Letztere Übersetzung des Wortes »Genrebild« trifft hier den Kern der Sache, insofern diese Werke größtenteils Gegenstände aus dem Leben der vornehmen holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, teils auch solche behandeln, für welche diese besondere Vorliebe besaß. Es enthüllt sich dabei ein bedenklicher Mangel an geistiger Regsamkeit, ein sehr enger Interessenkreis, der über das Alltäglichste kaum hinausreicht, dafür ein nicht geringes Maß von Selbstbewußtsein, das es liebt, gelegentlich mit anderer Leute Einfachheit zu liebäugeln, um sich selbst im stillen desto höher vorzukommen. Gegenständlich inhaltlich sind diese Bilder meist bescheiden genug. Gerade diese Eigenschaften, in Verbindung mit dem Äußern der dargestellten Lebensformen, geben Bildern dieser Art für uns hohen psychologischen und kulturgeschichtlichen Wert. Was sie aber zu Kostbarkeiten ersten Ranges macht, das ist die vollendete Meisterschaft ihrer technischen Ausführung. Man kann Genialität dazu sagen, wenn man die mit diesem Begriffe gemeinhin verbundene Vorstellung von Freiheit und Ungebundenheit künstlerischen Schaffens dabei aus- und die Beispiellosigkeit einer Sorgfalt dafür einschaltet, die seitdem mancherlei Nachahmung fand (man denke u. a. an Meissonnier), aber schlechterdings nicht übertroffen werden konnte. Die ganze Eigenart des weltlich malerischen Barockideals spricht aus den Schöpfungen jener Niederländer; es gehört zu den Verdiensten der Rothes'schen Arbeit, diese grundlegend durch Wölfflin charakterisierte Eigenart klar zur Anschauung gebracht zu haben. Ein weiterer Vorzug ist die treffliche Analyse der Bildtechnik. Auf manchen wenig bekannten Kunstausdruck hätte sich verzichten lassen. Die Bedeutung des Themas rechtfertigt, daß das Heft gegen die meisten früheren doppelten Umfang erhalten hat. Die große Zahl der wie immer ausgezeichneten Abbildungen (88) verdient bei jetziger Zeit ganz besondere Anerkennung. Einzelne herkömmliche, gleichwohl nicht scharf zutreffende Bildunterschriften (so trotz Goethe die »Väterliche Ermahnung«) hätten m. E. unbedenklich geändert werden können; das Heft gehört ja nicht zur eigentlichen kunstwissenschaftlichen Fachliteratur. — An der Spitze der von ihm ins Auge gefaßten, durch gleiches Streben vereinigten Künstlergruppe stellt der Verfasser mit Recht den Gerard Terborch (geb. in Zwolle 1617, † in Deventer 1681). Er war zuerst Schüler seines Vaters, dann bildete er sich weiter in Amsterdam, Haarlem, England, Italien. Seine Porträts und kleinen Szenen sind ausgezeichnet durch Tiefe der Seelenschilderung, sowie durch Feinheit der Lichtbehandlung und der Malerei kostbarer Atlasstoffe. Volkstümlicher als er war Gerard Dou († 1675), den Goethe nur halb mit Recht den »fleißig kalten« nennt. Sein Fleiß hat im Gegenteil seine Kunst nicht veräußerlicht, ihre trauliche, gemütliche, ansprechende Art nicht beinträchtigt. Die Mitglieder der Familie van Mieris (Franz d. Ä. † 1681, Willem † 1647, Franz d. J.), die sich mehr der Schilderung vornehmer Gesellschaftsklassen widmeten, vermochten doch die Höhe der Dou'schen und Terborchschen Kunst nicht zu erreichen. Carel Fabritius († 1657), ein Schüler Rembrandts, konnte sich nur wegen der Kürze seines Lebens nicht zu einem der größten Meister aufschwingen.

Sein Schüler war Jan Vermeer van Delft († 1675), den seine außerordentliche Gewissenhaftigkeit zu keiner sehr ausgedehnten Tätigkeit kommen ließ. Seine Bilder entzücken durch Zartheit und Wahrheit des Lichtes und durch Liebenswürdigkeit der Menschendarstellung. Zu den vorzüglichsten Meistern niederländischer Kunst endlich gehört Pieter de Hooch († um 1677). Mit Recht berühmt wegen ihrer vorzüglich gelungenen Vertiefuug und ihrer klaren, echt holländischen Sauberkeit sind seine Innenräume, seine im vollen Licht gemalten Gärten und Höfe. Seine beste Zeit war 1655—65, die späteren Werke stehen nicht auf gleicher Höhe.

Doering

WIEDERHERSTELLUNG DER KIRCHE IN UNTERDIESSEN

Die unter der Aufsicht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ausgeführten Herstellungsarbeiten an und besonders in der katholischen Pfarrkirche von Unterdiessen (bei Landsberg am Lech) sind nunmehr vollendet. Wegen der Schwierigkeiten der Zeit haben sie sich von 1915 bis Ende 1920 hingezogen. — Von der Kirche ist nur der Turm noch aus mittelalterlicher Zeit. Schiff und Chor brannten ab und wurden 1774 neu erbaut. Der Chor mit seiner halbrunden Apsis blieb dabei im Grundrisse unverändert; das Schiff scheint verlängert worden zu sein. Alle Teile erhielten schmale, hohe, oben runde Fenster, Schiff und Chor (wohl wie zuvor) flache Decken, die, dem Barockstil entsprechend, mit den Wänden durch eine breite, von Stichkappen durchbrochene Wölbung in Verbindung gebracht wurden. Decken, Wölbungen und Stichkappen erhielten reichen Schmuck an Malerei, die letzteren schlichte Teppichmuster, die ersteren kleinere und größere Gemälde in Stuckrahmen. Die Darstellungen galten teils der Ehre des Kirchenpatrones St. Nikolaus, teils feierten sie (namentlich das große mittlere Deckenbild) die bei dieser Kirche bestehende Armeseelenbruderschaft. Die Wirkung dieser Malereien (Arbeiten des Augsburgers J. Hueber) war dank ihrer großzügigen Zeichnung und volltönigen Farbe monumental und festlich. Allmählich geriet dann das Innere in Verfall. Um 1870 wurden die Rokokoaltäre durch künstlerisch unbedeutende, stilistisch unzupassende ersetzt, 1890 erfolgte eine Überarbeitung des Innern, die vieles Wesentliche verdarb.

Die Herstellung hatte die Aufgabe, jene Fehler wieder gut zu machen. Ihr ist es auch zu danken, daß im Innern der Kirche dadurch mehr Platz geschaffen wurde, daß man den Kanzelaufgang beseitigte, die Kanzel von der nördlichen auf die südliche Seite verlegte und einen Aufgang zu ihr von außen schuf. Darum zeigt die Südseite jetzt außen ein zierliches Treppentürmchen, das mit der schon vorhanden gewesenen Sakristei durch einen niederen gedeckten Gang verbunden ist. Die Südseite hat dank dieser Zutaten ein recht malerisches Aussehen gewonnen. — Im Innern wurden die schadhaft gewordenen, auch überschmierten Malereien in ihrer ganzen alten Schönheit wiederhergestellt. Die Stukkaturen erhielten ihr einstiges feines Grau wieder, die konstruktiven Bauteile (Bögen, Wandlisenen usw.) ihre rote Farbe, die Stichkappen ihre abwechselnd grünen und gelben Teppiche. — Seinen außerordentlich wirkungsvollen Abschluß und harmonischen Zusammenschluß erhält das Gesamtbild erst durch die drei neuen Altäre. Sie sind im Rokokostil entworfen, geschnitzt und bemalt. Die Wärme ihrer Farben wird belebt und gehoben durch das Grün der Säulen, die das Mittelbild flankieren. Es ist bei den Seitenaltären in Relief geschnitzt (am linken die hl. Jungfrau, am rechten eine Herz-Jesu-Figur, beide in lebhafter Bewegung, dem Barockstile angemessen), die Bemalung in Lasuren über Silbergrund. Jeder der Seitenaltäre trägt eine Bekrönung mit einem kleinen Gemälde; der rechte besitzt einen Tabernakel, der linke an gleicher Stelle einen Glaskasten, in dem der Körper der hl. Martyrerin Peregrina ruht. Der Hochaltar zeigt einen prächtigen, mit Weiß und Gold gefärbten Tabernakel mit anbetenden Engeln. Die Bekrönung ist mit einer Halbfigur Gottvaters geschmückt. Zu höchster Zierde endlich gereicht diesem Hochaltare wie der ganzen Kirche, deren Innenbild dadurch aufs stärkste beeinflußt wird, das von X. Dietrich neu geschaffene Gemälde der Anbetung der Weisen. Wir haben über dieses ausgezeichnete Werk an dieser Stelle schon genauer berichtet (S. 13 des Beiblattes). Genannt seien noch die Namen der wichtigsten übrigen Künstler: die Anbauten, die Kanzel und die Altäre entwarf der Münchener Architekt Ferd. Thamm; die Schnitzerei besorgte G. Saumweber-Günzburg; die Fassungen der Altäre, Figuren usw. der Maler F. Hartmann-Buchloe. — Die Kosten wurden durch freiwillige Beiträge aufgebracht.

Doering

AUSSTELLUNG ÄLTERER MÜNCHNER KUNST

Die Galerie Heinemann in München veranstaltete eine Ausstellung von Werken der Münchener Malerei um das Jahr 1800 — genauer gesagt aus den Jahren 1775—1825, also aus den Regierungszeiten Karl Theodors und Max I. Eine zweite Ausstellung, die das Wesen der cornelianischen Epoche darlegen soll, ist für die Zukunft ins Auge gefaßt. Die fürs erste vorgeführte Gruppe zeigte den in erlesenen Beispielen sich spiegelnden Gegensatz der als Ausdruck verschiedener Weltanschauungen damals herrschenden und sich widerstreitenden beiden Richtungen, des auf Monumentalität und literarisches Wesen eingestellten Klassizismus und des schlichten, von England und Frankreich (Rousseau) her eingewanderten Naturalismus, ließ jedoch den letzteren durchaus überwiegen. Die holländische Kunst übte auf ihn wesentlichen Einfluß, besonders in der Anwendung auf Bildnis und Landschaft. Als kennzeichnend treten hierfür die volltönigen Bildnisse des J. G. Edlinger (1741—1820) hervor. Rembrandtische Art spricht aus mehreren dieser Werke, eine Frische der Empfindung, die sich besonders in einzelnen nur skizzenhaften Entwürfen geltend macht. Erreichung vornehmer Farbenwirkungen bei charakteristischer Wiedergabe der dargestellten Persönlichkeiten erstrebt u. a. S. Klotz (1777—1825), auch J. K. Stieber (1781—1858), der in Wien und Paris studiert hatte. In technischem Gegensatze dazu steht die subtile Malerei des älteren J. J. Dorner (1741—1813), von dem ein Bildnis des Kurfürsten Maximilian III. an der Drehbank besonderes Interesse beanspruchte. Aus einzelnen seiner Stücke (»Raufende Kinder«, »Karten spielende Knaben«) spricht auch Studium Murillos. Die Anfänge der modernen Landschaftsmalerei treten uns, noch etwas befangen, aber doch großzügig und mit absichtlicher Betonung eines geistigen Inhalts, auch

schon mit fühlbarem Interesse an Motiven der bayerischen Heimat entgegen in Werken besonders des Georg Dillis (1759—1841). Ein feiner Silberton zeichnet seine Malerei aus. In Zeichnungen, so einer auf bläulichem Papier entworfenen Mondlandschaft, erhebt er sich gelegentlich zu einer Freiheit, die ihn als Vorläufer moderner Impressionisten erscheinen läßt. Nicht minder bedeutend ist Wilhelm von Kobell (1766—1853), dessen Stärke besonders in der Beobachtung von Licht- und Luftproblemen liegt. Voll sich auszuwirken sind sie bei ihm vielfach noch durch eine gewisse Härte der Zeichnung gehindert. Dennoch erreicht er vorzügliche Wirkungen jener Art gerade in einigen Schlachtenschilderungen, bei denen scheinbar die gegenständliche Darstellung die Hauptsache ist, während doch die Landschaft weitaus höheren Wert besitzt. So auf seiner »Tannerschlacht bei Abensberg«, seiner »Übergabe von Brieg« (mit weiter Winterlandschaft). Hervorragend interessant sind Kobells äußerst fein gezeichnete Studienblätter. Delikate Zeichnung und Klarheit reicher Farbe vereinigen sich in den schlichten, edel empfundenen Landschaften von M. J. Wagenbauer (1775—1829). Kraftvolle, romantische Auffassung und sorgfältigste Technik interessieren bei J. J. Dorner dem Jüngeren (1775—1852), der die Motive für seine großartigen Landschaften mit Vorliebe dem bayerischen Hochgebirge entnahm. Eine helltönige Landschaft von ausgezeichnetster Feinheit, den Chiemsee darstellend, mit Szene einer Getreideernte im Vordergrunde, schuf Peter von Hess (1792—1871), der eigentlich der Zeit nach nicht mehr hierher gehört, aber trotzdem dieser Gruppe angegliedert ist, um zu zeigen, welche Entwicklung die Münchner Landschaftsmalerei der nächstfolgenden Zeit nahm. Aus ähnlichen Gründen hat wohl auch A. Adam (1786—1862) Anfnahme gefunden. Bildnisse von zarter Schönheit malte M. E. Freifrau von Freyberg (1798—1847). Ein religiöses Gemälde mit starkem Lichteffekt (»Geburt Christi«) sah man von J. Hauber (1766—1834), ein anderes (»Ölberg«) von dem schon genannten S. Klotz mutete fast nazarenisch an. Beide Werke gehörten nicht zu den bedeutenden der Ausstellung.

Doering

SCHNITZALTAR VON KARL RIEBER

Für die Kirche von Heinrichsdorf (Ndb.) hat der Münchener Bildhauer Karl Rieber einen geschnitzten, reich bemalten und vergoldeten Flügelaltar entworfen und die zugehörigen figürlichen Teile angefertigt. Die ornamentalen Teile sind Arbeiten des Bildhauers Oswald Hofmann. In der Form schließt sich das etwa 5 Meter hohe, 2 Meter breite Werk den Flügelaltären der späten deutschen Gotik an. Das streng gezeichnete Ornament zeigt Elemente der Frührenaissance. Die bildlichen Teile dienen zur Verherrlichung des hl. Bischofs Nikolaus von Myra. Im ganzen zeigt der Altar ein erfreuliches, bodenständiges Gepräge und frische Volkstümlichkeit. Sie wird ihm gerade dank seiner alten, recht deutschen Art zuteil werden. Die Anlage ist die bekannte, schlichte und zweckmäßige: Über einer niederen Predella, die durch den in der Mitte hervortretenden Tabernakel eine Dreiteilung und gleichzeitig gute Licht- und Schattenwirkung erhält, steht der eigentliche Altarschrein. Er beherbergt in seinem Mittelteile eine in starkem Relief gehaltene Gruppe: ein Engel führt dem im bischöflichen Ornate dastehenden Heiligen zwei Kinder zu, die freundlich von ihm aufgenommen werden. Der Engel trägt ein Körbchen mit den auf alten Nikolausbildern häufig vorkommenden sechs Broten; sie deuten darauf, daß der Heilige einer in Myra herrschenden Hungersnot auf wunderbare Weise ein Ende machte. Ein reich und schön geschnitzter Baldachin spannt sich über die Gruppe hin, er besteht aus stilisierten Ranken, in denen kleine Vögel ihr Wesen treiben. Die in der halben Breite des Mittelschreines gehaltenen beweglichen Flügel sind auf ihren Innenseiten mit je zwei flachgeschnitzten, übereinander befindlichen Reliefbildern geschmückt, die durch einen breiten Ornamentquerstreifen getrennt sind. Von den Reliefs des (vom Beschauer) linken Flügels stellt dar das untere die Szene, wie bei Nikolaus die Abgesandten des Kaisers erscheinen, um ihm Geschenke zu bringen zum Danke dafür, daß der Heilige dem Kaiser im Traume erschienen ist und ihn zur Freigabe unschuldig Eingekerkerter veranlaßt hat. Das obere Relief zeigt, wie Nikolaus auf einer Reise nach dem Heiligen Lande einen Seesturm beschwichtigt. Auf dem rechten Flügel schildert das untere Relief, wie Nikolaus den drei Töchtern eines armen Mannes zu Myra bei der Nacht Geld durchs Fenster wirft, damit sie eine Mitgift erhalten und sich vermählen können. Auf dem oberen Relief reitet der Heilige, der ja recht eine Gestalt der deutschen Legende geworden ist und zu den Lieblingen unseres Volkes gehört, von einem die sechs Brote tragenden Engel begleitet, auf einem weißen Rosse durch den deutschen Wald dahin. Die zwischen den Reliefs eingeschalteten ornamentierten Flächen dienen zu volltöniger Belebung. Den Mittelteil bekrönt ein reicher, dabei streng stilisierter Aufsatz von durchbrochen gearbeitetem Rankenwerk, das unten in horizontaler Reihe mit Rosen geschmückt, oben mit Trauben behängt ist. Zwischen den Ranken erheben sich drei kleine Säulen. Die mittlere trägt den gekreuzigten Heiland, auf den beiden andern stehen Maria und Johannes in klagender Haltung. Die Gruppe ist voll schlichter Feierlichkeit. — Die Gesamtauffassung zeigt jene für die späte Gotik so bezeichnende Mischung großzügiger, ins Herbe gehender Vereinfachung und eines feinen Naturalismus. Letzterer zeigt sich am stärksten bei der ruhig bewegten Gruppe des Mittelschreines. Insbesondere sind die Gestalten der beiden Kinder von großem Reize. Die Charakterisierung aller Personen, vorzüglich des hl. Nikolaus, ist bestens gelungen. Die zartsinnige Darstellung der nächtlichen Szene sei noch besonders anerkannt. Zur Wirkung des Altarwerkes trägt wesentlich auch seine Färbung, ganz besonders die reichliche Vergoldung bei. Sie ist nicht nur allen Ornamenten, sondern auch großen Partien der Gewänder zuteil geworden. Das Werk dient dem Kircheninnern zu hervorragender, belebender Zierde.

Doering

AUSSTELLUNG DES VEREINS DER BAYERISCHEN BILDHAUER IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

Im Münchener Kunstverein veranstaltete der Verein der bayer. Bildhauer im Mai eine alle seine Säle füllende Ausstellung von Bildhauerarbeiten,

sowie von zugehörigen Skizzen und Photographien. Wir können an dieser Stelle dem erfolgreichen Unternehmen nur Worte der Anerkennung im allgemeinen widmen. Wir können hier nur einige Werke besonders erwähnen; die Zahl derer, in denen christliche Gedanken Form und Ausdruck gefunden hatten, war verhältnismäßig nicht so gering, wie es sonst bei Ausstellungen der Fall ist, ihr Wert fast durchweg bedeutend. Grabplastik war in vorzüglichen Beispielen vertreten. So brachte Hans Hemmesdorfer ein in klaren, schönen Formen gehaltenes Grabmal mit einem in Relief dargestellten knienden, trauernden Genius. Ein anderes zeigte vor einer freistehenden Wandnische einen sterbend in die Knie gebrochenen jugendlichen Märtyrer. Die Bewegung des nach hinten sinkenden Körpers war außerordentlich schön, die Wirkung ergreifend. Von Eugenie Lange sah man eine aufrecht stehende Grabtafel mit einem in stillen Linien gehaltenen Relief der hl. Jungfrau mit dem Kinde in Halbfiguren, ferner ein Kindergrabmal, sowie mehrere in edler Großzügigkeit gegebene Denkmäler für gefallene Krieger. Wertvoll war ein Kriegerdenkmal von C. A. Bermann. Ein Soldatengrabmal von Karl May war in der Mitte einer Wandarchitektur mit einem Relief geschmückt, das einen Engel zeigte, der auf ein Kriegergrab den Siegeskranz niederlegt. Ein zweites wies einen tot unter einem Baume hingestreckten Soldaten auf, neben dem ein Kamerad betend kniet. Andere Grabmäler des gleichen Künstlers interessierten durch abgeklärte Formenschönheit. Darunter eins für ein Doppelgrab, eins mit einem vor einem Kreuze stehenden, flügellosen Engel, einer besonders schön gezeichneten Gewandfigur. Ein antikisierendes Grabmal von Paula Wimmer wies als Schmuck einen Genius, der einen Sarkophag bekränzt. Mehrere Werke zeigten Darstellungen der Beweinung Christi. Sehr schön und stimmungsvoll war eine halblebensgroße Pietàgruppe von Balthasar Schmitt, ein in Holz geschnitztes Werk mit reicher Färbung und Vergoldung. — Schlichte ländliche Monumentalität zeichnete eine Kreuzigungsgruppe von Hans Frey aus. Die in eine Wand hineinkomponierten Figuren bildeten, obwohl rund geformt, gleichsam ein durchbrochen gearbeitetes Relief. Die farbige Behandlung gab dem Ganzen Leben und Wärme. Derselbe Künstler stellte einen kleinen Klappschrein aus, der eine farbige Majolikafigur der stehenden, das Kind vor sich haltenden Mutter Gottes enthielt. Größerer Zug waltete in einer Freyschen gotisierenden thronenden Madonna zwischen St. Antonius und St. Elisabeth. Ein Relief von K. von Lilien schilderte die unter dem Kreuze würfelnden Soldaten. — Franz Scheiber zeigte seinen lebensgroßen geschnitzten und leicht getönten Ecce homo; Georg Römer eine hl. Familie in farbiger Majolika; Georg Kemper eine Terrakottagruppe mit der das Kind herzenden Mutter Gottes und musizierenden Engeln; Angelo Negretti eine schön bewegte Herz-Jesustatuette aus braun gefärbtem Holz. Mittelalterliche Stilisierung besaß eine für eine Brücke in Jena geschaffene St. Michaelfigur von Friedrich Lommel. Prachtvoll wirkte ein grün und goldig glasierter St. Georg, dem W. S. Resch bei kleinem Umfange doch hohe Monumentalität verliehen hatte. Erwähnt seien schließlich noch mehrere fein gearbeitete Plaketten von Lissy Eckart, sowie einige in frischem Wurfe geschaffene Zeichnungen über biblische Themata von A. Knecht. Doering

KUNSTSCHULREFORM

Von W. ZILS-München

Das Problem der Reform unserer Kunstschulen ist nicht etwa von heute oder durch die Revolution geboren; aber sicherlich hat die Umwälzung auf dem Weg über »Schülerräte« und »öffentliche Künstlerversammlungen«, in denen das Heiligste, was des Künstlers Seele sonst sorgsam vor den Augen der Umwelt zu verschließen pflegt, in Bierbankreden vor Gafferaugen und -ohren entweiht wurde, den Prozeß beschleunigt. Verfolgt man heute nach zweiundeinhalb Jahren teilweise auch nur das, was in die Öffentlichkeit drang und in der Pressepolemik seinen Niederschlag fand, so hält es schwer, auch nur auszugsweise alle Vorschläge und Reformideen festzuhalten. Wenn auch die Gärung die vollständige Reife noch nicht erreicht hat, so kristallisierte sich doch manches, was der Diskussion unterstellt werden und worauf in der Zukunft aufgebaut werden kann.

In Berlin-Charlottenburg hat Prof. Artur Kampf die schon längst vor der allgemeinen Diskussion begonnene Reform der akademischen Hochschule für die bildenden Künste zum größten Teil durchgeführt. Der Lehrkörper für die rein künstlerischen Fächer wurde mit Ausnahme von zwei Kräften erneuert. Das Naturstudium steht nicht mehr im Vordergrund, ihm fiel mehr die Rolle des »noch« ernsthaft Geduldeten zu. Dafür soll im Mittelpunkte des Kunstunterrichts die ständige Übung in der Komposition stehen. Auf diesem Wege hofft Prof. Kampf den Begriff »Kunstwerk« einer früheren Erfassung entgegenzuführen und vor allem auch die Lösung praktischer Aufgaben zu erreichen. Kampf gelang es, Aufträge zu bekommen und er hofft offenbar sich des Ehrgeizes, durch Konkurrenzen angestachelt, als wertvollen Bildungsfaktors bedienen zu können. Während bisher die Klassen aufeinander aufgebaut waren und die einzelnen Lehrer wechselten, soll künftig jeder Lehrer der Zeichenschulen die ganze Ausbildung seiner Schüler bis zu deren Eintritt in eine Mal- oder Bildhauerschule begleiten und jeder Schüler sich seinen Lehrer selbst wählen. Daß die Werkstatt der Technik für Malerei zu einer Forschungs- und Übungsstelle für alle in Betracht kommenden Techniken ausgebaut werden soll, versteht sich wohl von selbst (wenn auch in dieser Beziehung bisher himmelschreiend gesündigt wurde).

Wenn man sich weiter umgesehen hat, sind aber diese Dinge nichts Neues. Huber-Feldkirch hat schon vor Jahren in Düsseldorf, als die Kunstschulreform noch weit entfernt davon war, ein Schlagwort zu werden, an der Düsseldorfer Akademie »praktischen« Malunterricht in seiner Mosaik- und Glasmalkunstanstalt gelehrt. Im Verhältnis zu dem hier Geschaffenen ist die »Schule für Theatermalerei« an der Berliner Akademie, mit der die Werkstatt der Leimfarbenmalerei verbunden ist, gering einzuschätzen. Denn die Gefahr ist nicht von der Hand zu weisen, daß nach einem Jahrzehnt akademisch getriebener Theatermalerei die Theatermaler

sich gegenseitig ebenso die Füße abtreten wie heute die Bildnismaler. Einen wesentlich durchschlagenden Erfolg darf man sich von der Werkstatt für Steinplastik und für Erzgießerei und Erzbehandlung versprechen, wodurch den Bildhauern die selbständige Herstellung von Kleinplastik im Bronzegußverfahren gelehrt werden soll. Das Kunstgewerbe, um dessen Erlernung es sich also handelt, wird Deutschlands vornehmste Ausfuhrware für lange Jahre sein, und wenn München, dessen kunstgewerblicher Vorgang bisher unbestritten war, sich nicht anschickt, ähnliche Bahnen zu betreten, wird es Berlin bald überflügeln.

Es war notwendig, auf Kampfs Neuerungen einzugehen, da sie organisch in den großen Reformplan eingebaut werden sollen, und sich mit ihnen im wesentlichen die Leitsätze der Berliner Künstlerschaft in der Frage der Hochschulreform decken. Diese fordern die Unterstellung des gesamten Kunstunterrichtswesens unter ein Ministerium und den Zusammenschluß aller an einem Orte befindlichen Anstalten zu einem Unterrichtssystem; künstlerische Ausbildung auf handwerklicher Grundlage, weshalb im wesentlichen eine praktische Lehrlingsausbildung gefordert werden soll; enger Zusammenhang aller künstlerischen Berufszweige bei der Ausbildung unter Führung der Architektur; Ermöglichung des freien Naturstudiums; Arbeitsgemeinschaft der Lehrer und Schüler. Selbstverständlich lassen sich diese Ziele nur erreichen, wenn die bisherige Lernschule in die Arbeitsschule (Düsseldorf!) umgewandelt wird.

Die handwerkliche Ausbildung in Werkstätten als die Grundlage für alles bildnerische Schaffen an Stelle der wissenschaftlichen Fächer der Kunsthochschulen verlangt auch Geh. Rat Prof. Dr. W. Waetzoldt, der Kunstreferent im preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung, in seinem Programm[1]), der künstlerischen Erziehung auf staatlichen Bildungsanstalten. Die Denkschrift tritt, ähnlich wie es in der »Christl. Kunst« schon vor Jahren Professor Huber-Feldkirch getan, für die künstlerische Einheitsschule ein an Stelle der jetzigen Doppelung von Kunsthochschule und Kunstgewerbeschule. Die Einheitsschule soll die Werkstätten, Fachklassen und Meisterateliers für freie und angewandte Kunst vereinigen. Auch für Waetzoldt ist die handwerkliche Vorbildung die Vorstufe für den Besuch der Begabtenschule, die unter den Angemeldeten eine Auslese trifft und ihnen in einem Probehalbjahr zunächst die Selbsterkennung ermöglicht, was wohl dem weiteren Anwachsen des Kunstproletariats steuern könnte. Waetzoldt wünscht auch, der Schülerschaft einen weitgehenden Anteil an der Verwaltung zuzumessen, so daß sie unter anderm auch vor der Neubesetzung eines Lehrpostens ihre Wünsche verlauten lassen kann. Ob hierdurch auf die Dauer dem Kunststudierenden gedient ist, scheint nach den bisherigen Erfahrungen, insbesonders mit den Schülerräten, recht fraglich. Beifall mag man dagegen dem Vorschlag zollen, daß die Vereinigung der gesamten Kunstverwaltung in einer Zentralinstanz die jetzigen zersplitterten Ressortverhältnisse ablöst.

[1]) Kunstschulreform von Geheimrat Professor Dr. W. Waetzoldt. 106 S. Preis geh. M. 10.—. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig, 1920.

Besonderen Wert legt der Verfasser dann noch auf die Selbstbestimmung der Fachschulen, einschließlich der Baugewerbeschulen auf ihre eigentlichen Aufgaben.

Waetzoldts Schrift, dessen zweiter Teil einen geschichtlichen Rückblick auf die Entwicklung des künstlerischen Bildungswesens mit wertvollen Literaturangaben bietet, gibt die Grundlage für den weiteren Gedankenaustausch in der Frage der Kunstschulreform. Sie gibt auch einen auszugsweisen Überblick über die in dieser Frage erschienene Literatur.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Geheimrat Dr. Alois Knöpfler, Universitätsprofessor, erzb. geistl. Rat, starb am 14. Juli. Da es nicht mehr möglich ist, in dieser Nummer eine Würdigung seiner Stellung zur christlichen Kunst einzureihen, wird diese in der nächsten Nummer folgen.

Professor Leo Samberger, der berühmte Bildnismaler, tritt am 14. August in das 60. Lebensjahr ein. Zu seinem im nächsten Jahre stattfindenden 60. Geburtstag wird in dieser Zeitschrift eine Würdigung des Meisters erscheinen. Bis dahin verweisen wir auf die hier früher erschienenen Aufsätze.

Architekt Hans Schurr, der Erbauer der Josephskirche in München und mehrerer anderer Kirchen, der als Lehrer an der Bauabteilung der Städt. Gewerbeschule für Bauhandwerker an der Luisenstraße in München wirkt, wurde vom Stadtrat München zum Studienprofessor ernannt.

Professor Gebhard Fugel erhielt von S. Heiligkeit dem Papste das Ritterkreuz des Gregoriusordens in Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen als christlicher Künstler.

Eine Ausstellung von Kriegergedenkzeichen findet im August zu Mainz statt. Hauptsächlichster Veranlasser ist die Hessische Kunstgewerbeschule in Mainz, Klarastr. 4. Der Ausstellungsausschuß besteht aus den Herren: Kreisamtmann Falck, Stadtbaurat Gelius, Baurat Kubo, Regierungsbaumeister Laux, Architekt B. d. A. D. W. B. Chr. Musel, Prof. Neeb, Prof. Pleyer, Prof. Otto Rückert. Zweck der Ausstellung ist, »den Sinn für geschmackvolle und handwerklich gesunde Ehrungen für die im Weltkriege Gefallenen zu wecken und somit für die engere Heimat aufbauend zu wirken«. Es werden gezeigt: Zeichnungen, Lichtbilder oder Modelle von bereits ausgeführten oder zur Ausführung bestimmten Kriegerehrungen. Besondere Berücksichtigung erfahren alle Gegenstände, die den bescheideneren Geldmitteln kleiner Landgemeinden, Vereine und Gewerkschaften Rechnung tragen. Auch alte Vorbilder sollen vorgeführt werden.

Lichtbilder-Vortrag über Kriegsgedenkzeichen. — Der Neisser Zeitung entnehmen wir folgenden Bericht über einen von Bildhauer August Schädler in Neisse gehaltenen Vortrag: Der Lichtbildervortrag im Ressourcen-Saale in Neisse hat den Zweck, für den er gehalten worden ist, sicherlich erreicht. Das bewies wenigstens der laute Widerspruch der Versammlung gegen den Herrn, der erklärte: »Wir brauchen die Bayern nicht, das können wir

auch.« Es wurden 100 Arbeiten von Künstlern der D. Gesellschaft vorgeführt, die sich über ganz Deutschland verteilen. Schlesien war vertreten durch den Leiter der Warmbrunner Schnitzschule, Dell' Antonio. Sogar speziell schlesische Arbeiten, ausgeführt von schlesischen Künstlern, wurden vorgeführt durch die Bilderserie des schlesischen Heimatschutzes in Breslau. Der Erfolg des Tages war die Wahl eines erweiterten Ausschusses, unter dem Vorsitz des Herrn Landrats von Ellerts, der sich die Aufgabe stellt, dahin zu arbeiten, daß die von der Regierung geschaffenen Beratungsstellen nun auch wirklich in Anspruch genommen werden. Diese werden die Künstler namhaft machen, welche zur Verfügung stehen und dabei sicher an unsere Heimatskünstler in erster Linie denken. Nur so kann verhindert werden, daß unkünstlerische Dutzendware in den Gemeinden, Kirchen, Friedhöfen und öffentlichen Plätzen zur Aufstellung gelangt, welche unsere Helden zu ehren nicht imstande ist. Nicht die Katalognummer soll regieren, sondern der freischaffende Künstler. Es handelt sich weder um die Ausschaltung des heimischen Materials noch des heimischen Handwerkerstandes, dem Künstler, was dem Künstler gehört, dem Handwerker, was ihm gehört. Künstler und Heimatshandwerker friedlich Hand in Hand an dem großen Werke der würdigen Ehrung unserer Helden.

Kriegerdenkmal. — In Usterbach wurde nach dem Entwurfe von Architekt Anton Bachmann eine Kriegsgedächtniskapelle auf einem Hügel errichtet. Die darin aufgestellte Plastik stammt von Simon Liebl.

Ein Ehrenfriedhof für gefallene Krieger ist zu Neuhaus bei Paderborn in Angriff genommen worden. Ein großer eingefriedeter Fichtenbestand dient zum Begräbnisplatz, der schon von der Ferne durch ein hochragendes Holzkreuz ausgezeichnet ist. Mit der Anlage waren auf Veranlassung des Ortsvorstehers betraut Friedhofsarchitekt Treutner und Bildhauer Braue. Unter anderen sind auch 2 Arbeiten von Bildhauer Anton Rüller (Münster) dort aufgestellt. Zu der Ausschmückung trugen auch Heinrich Horstmann (Düsseldorf) und Oidtmann (Linnich) bei.

Otto Rückert (Mainz) ist zurzeit mit Malereien in der Kirche zu Westheim bei Haßfurt beschäftigt.

Architekt Dipl.-Ing. Richard Steidle führte die Erweiterung der Pfarrkirche zu Lengdorf bei Isen und den Neubau des Turmes derselben in vorzüglicher Weise durch. Die Einweihung der Kirche fand am 10. Juli statt.

Architekt Eberle und Bildhauer Wallisch schufen für die Opfer des Weltkrieges in der Gemeinde Apfeltrach ein Erinnerungsdenkmal.

Bildhauer Karl Rieber vollendete für Allmendingen (Württemberg) ein Kriegerdenkmal in Kapellenform mit dem Relief der Pietà in blauem Muschelkalk. Das Relief ist 1,50 m h. und 1,10 m br.

Architekt J. Lang entwarf das Kriegerdenkmal in Emmersacker (Bayern).

Im Hospital der Barmherzigen Schwestern in Buffalo (Nordamerika) ist am 1. Mai der Bildhauer Heinrich Schmitt im Alter von nahezu 61 Jahren gestorben. Der am 5. Juli 1860 zu Mainz geborene Künstler hatte seine Ausbildung in München genossen und war dann (1884) nach Buffalo übergesiedelt, wo er am Canisiuskolleg praktischen Kunstunterricht erteilte und zahlreiche kirchliche Werke schuf, die dem bescheidenen und tiefreligiösen Künstler reichen Beifall und die verdiente Wertschätzung sicherten. 1892—1894 weilte er wieder in München. Später kehrte er nochmal nach München zurück, ein herber Schicksalsschlag zwang ihn aber 1913 abermals — zeitweise, wie er meinte — nach Amerika zu ziehen. Er sollte diese seine zweite Heimat nicht wieder verlassen. Ein heimtückisches und kompliziertes Krebsleiden hat sein arbeits- und opferreiches Leben gebrochen. Von seinen Werken finden sich im 9. Jahrgang unserer Zeitschrift (Okt. 1912) die zwei trefflichen Knabenfiguren »Ora et labora« abgebildet, die für seine an der Klassik geschulte Formenwelt bezeichnend sind. R. I. P.

J. Kr.

Eine der interessantesten gotischen Kirchen Steiermarks schwer beschädigt. — Das Großfeuer, das am Sonntag, den 13. März d. J., im Anwesen des Großgrundbesitzers Anton Resch in Oberhaus bei Schladming ausbrach und dieses gänzlich einäscherte, griff auch auf das angrenzende Filialkirchlein St. Margareten über. Bald brannte dessen Schindeldach und dessen Turm, der nur auf einer Seite gemauert war und der beim Einsturz die Decke des Schiffes durchschlug, wobei ein sehr schönes spätgotisches Netzgewölbe zerstört wurde. Dieses kunsthistorisch ungemein wertvolle Kirchlein, das am 3. August 1520 vom Bischof Berthold von Chiemsee eingeweiht wurde, besteht aus einem Schiff und einem fast gleichlangen Presbyterium mit einem aus dem Achteck gebildeten dreiseitigen Chorschluß gegen Osten. Stilistisch am bedeutsamsten sind die Gewölbe. Diese zeigen jene bei uns seltenen charakteristischen Kennzeichen der Spätgotik, »in der«, wie Graus ganz treffend in seiner Abhandlung (12. Heft des »Kirchenschmuck« 1881) über diese Kirche sagte, »Verzwicktheit, Spitzfindigkeit und kapriziöse Laune bei höchster Ausbildung der Steinmetztechnik, über allen Verstand in der Konstruktion Triumphe gefeiert haben«. Schon die Vielheit der Rippen, der Winkel, unter dem sie zusammenstoßen, ihre Ansätze und Durchschneidungen, die Konstruktion des Schlußsteines und auch die Stellung manches Strebepfeilers verraten das Ende des gotischen Stiles, wo das Streben, dekorativ zu wirken, alle Grundsätze der Gotik außeracht ließ. Am auffälligsten tritt dieser Stilcharakter hier eben in den Gewölben entgegen. Kunstvoll verschlungen, »wie die Fäden eines Gewebes«, sind die zahlreichen Rippen, »weitaus überflüssig, wenn es nach der ursprünglichen Intention der Gotik nur darauf ankäme, durch die Rippen das Gewölbe zu stützen«. Ihre dekorative Aufgabe beweist auch die eigenartige Konstruktion des Schlußsteines im Chorgewölbe. Dort bilden die Rippen ein Sechsblatt, von dessen Knotenpunkten sich sechs neue Rippen in Bogen herabsenken, um den mit Laubwerk verzierten Schlußstein zu halten. Nur die Kirchen von St. Marein im Mürztal und St. Marein bei Knittelfeld besitzen in Steiermark solche in den Kirchenraum frei herabhängende Schlußsteine. Die Wiederherstellung des Kirchleins von Oberhaus wird

zweifellos große Schwierigkeiten bieten. Vor allem ist es notwendig, daß diese Arbeit einem entsprechend akademisch vorgebildeten und erfahrenen Fachmann anvertraut wird. Baumeisterkenntnisse allein reichen für eine solche Aufgabe sicher nicht hin. Auch mögen sich die berufenen kirchlichen Behörden des Landes um diese Angelegenheit kümmern, damit durch die »Rekonstruktion« etwa nicht mehr zugrunde geht als der Brand vernichtet hat. Bruno Binder

Die Deutsche Gewerbeschau München 1922 ist keine »Kunst«- und keine »Kunstgewerbe«-Ausstellung, aber auch keine allgemeine Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. Sie umfaßt diejenigen Erzeugnisse, bei denen außer dem praktischen Zweckgedanken und der gediegenen technischen Herstellung die Betonung der geschmacklichen Form von Bedeutung ist. Es ist dabei gleichgültig, ob es sich hierbei um einfachste Gebrauchsgegenstände handelt oder um Werke höchstgesteigerter künstlerischer Fertigkeit und größten sachlichen Werts. Nicht in Frage kommen demnach: Chemikalien, Nahrungsmittel, Getränke, Tabak u. ä. Dagegen können gesckmackvolle Packungen und Aufmachungen dieser Waren in der Fachgruppe für Reklame und Verpackung gezeigt werden. Ausgeschaltet sind im allgemeinen auch rein technische Erzeugnisse z. B. Dampfmaschinen, Treibriemen u. ä. Inwieweit im einzelnen Maschinen wie Automobile u. ä. beizuziehen sind, kann nur von Fall zu Fall im Sinne der obenerwähnten Gründe entschieden werden. Baumaterialien können als Bauteile gelegentlich Verwendung finden.

Eine Ausstellung des Reichsbundes Deutscher Kunsthochschüler fand im Juni in der Kunsthalle am Marientor in Nürnberg statt. Aus begreiflichen Gründen erfreute sich diese Veranstaltung, die als die erste ihrer Art einen tiefen Einblick in die Lehrmethode und die Förderung des eigenen Strebens der Schüler an den verschiedenen Kunstakademien Deutschlands gewährte, allgemein eines lebhaften Interesses. Vertreten waren die Kunsthochschulen in Leipzig, Dresden, Stuttgart, Karlsruhe, Kassel, München und Düsseldorf.

BÜCHERSCHAU

Josef Kreitmaier S. J., Der Kampf um die neue Kunst. (Flugschriften der »Stimmen der Zeit«, 17. Heft.) 1920. 34 S. 8°. Preis M. 1.65. — Herder, Freiburg i. B.

Mit Ruhe des Urteils und Scharfsinn der Untersuchung löst der Verfasser die Aufgabe, das Wesen des Expressionismus zu ergründen, die berechtigten wie die abzulehnenden Gedanken dieser Kunstrichtung festzustellen. Er teilt seine Betrachtungen in drei Abschnitte. Im ersten spricht er von den geistigen Grundlagen der neuen Kunst. Sie wurzeln in dem Streite zwischen weltlicher und überweltlicher Anschauung. Als ihre Aufgabe bezeichnet die neue Kunst einerseits das Wegführen vom Scheinhaften, andererseits das Hinführen vom Roh-Greifbaren ins Seelisch-Ungreifbare. Daher stammt ihre Gleichgültigkeit gegen äußere Fehler, ihr Streben nach der Primitivität der Natur- und Urmenschlichkeit. Verfasser findet in diesem Streben, dem kein völliges Gelingen beschieden sein kann, doch immerhin auch für Christen zu billigende, entwicklungsfähige Gedanken. Aber dem Christentum steht diese Kunst fremd gegenüber; sie ist aufgebaut auf philosophischem Mystizismus und auf einem verworrenen theosophischen, der weder Offenbarung noch Wissenschaft achtet, sie ist künstlerischer Ausdruck für die neu-spirituelle, dogmenlose Weltanschauung. Ohne Anhalt an den äußeren Phänomenen wie an der Offenbarung sucht sie führerlos den Weg zum Wesen der Dinge. Wodurch kann sie beweisen, daß sie dieses Wesen wirklich gefunden hat? Beruhen ihre angeblichen Entdeckungen auf der Intuition, so müßte doch, damit der Beschauer überzeugt wird, jener die gleiche auf seiner Seite entsprechen. Sobald dies nicht der Fall ist, bleibt ihm die Wahl zwischen Glaube oder Zweifel. Der programmatische Ruf: »Fort von der Natur!« hat einen unübersehbaren Subjektivismus und damit Verwirrung erzeugt. Im zweiten Abschnitte werden »Die Erscheinungsformen der neuen Kunst« in ihrer Verschiedenartigkeit charakterisiert, die sie infolge der Abkehr von der Natur und infolge ihres nicht nach-, sondern selbstschöpferischen Strebens angenommen haben. Die Gruppenbildung, die Verfasser unternimmt, ist klar, wenn auch diese Gruppen in Wirklichkeit nicht immer scharf voneinander zu trennen sind. Er stellt fest: einen Typ, dessen angebliche Verwandtschaft mit der Musik auf Grund falscher Auffassung vom Wesen beider Künste beruht. Zu zweit die nicht völlig auf das Naturvorbild verzichtende Ideenmalerei der Allegoristen und Symbolisten. Drittens erkennt er einen dekorativen Typ, der aus bewußter Primitivität entspringt, also nichts zu tun hat mit der wirklichen der Naturmenschen, auch nicht mit der künstlerisch absichtlichen, der romanischen und gotischen Kunst; der außerdem aber auch keine dekorativen Zwecke verfolgt, weil diese neue Kunst ja lediglich den einen des geistigen Ausdruckes kennt. Daß sie trotzdem oft genug im dekorativen Wesen stecken bleibt, ist unbestreitbar. Die Möglichkeit, sich zu einem vierten Typ, einem monumentalen zu erheben, hat die neue Kunst bisher verscherzt durch die ihr überwiegend eigene Unruhe. Denn stärker als alle andern Gruppen ist die fünfte, in welcher der affektive Typ herrscht, das Wirken unter dem Einflusse überreizter Nerven, die von unchristlicher Metaphysik und von irdischen Leidenschaften beirrt werden, wobei selbst die in unklarem Sehnen oft aufgesuchten christlichen Themata nur verzerrt wiedergegeben werden können. Das innere Erlebnis bei allen diesen Dingen ist unkontrollierbar. Daß der Expressionismus nicht die Kunst der Zukunft ist, sieht er selbst ein, denn dazu müßte er das Zeug haben, Volkskunst zu werden. Über diese Frage verbreitet sich der dritte Abschnitt »Hoffnungen und Forderungen«. Er stellt fest, daß allem Zeitungsschreiben zum Trotze die neue Kunst nur für eine dünne Oberschicht da ist. Um Volkskunst werden zu können, bedarf die Kunst eines wirklichen, gesunden Seelenlebens. Sie muß sittlich, sie muß deutsch sein, sie muß Ehrfurcht vor der Natur haben, die selbst Jesus bei seiner Menschwerdung nicht verschmähte. Mit wichtigen Bemerkungen über das Wesen der wahren christlichen Kunst, und über die Wege, die zu ihrer Besserung führen, schließt die äußerst anregende Schrift. — Wir können ihren Ausführungen im allgemeinen nur zustimmen. Kunst

ist auch uns das zur sichtbaren Tat erhobene Suchen nach dem großen Gesetze der Harmonie, die in Leben und Wirklichkeit durch tausend Zufälligkeiten und Abwandlungen der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung getrübt und verhüllt sind. Erst hinter und über der Äußerlichkeit beginnt das Reich der Kunst. Da aber die reale Erscheinung das Gefäß des Geistes ist, so kann die das Gefühl leitende Vernunft den Geist nur in diesem, unseren Sinnen faßbaren Gefäße erkennbar machen, ahnend unser Gefühl ihn ahnen lassen. Nicht: Geist oder Form, sondern Geist und Form, vereinigt in dem höheren Dritten der christlichen Weltanschauung, das gibt vollendete Kunst!

Doering

A. L. Mayer, Matthias Grünewald. München, Delphin-Verlag 1919. Mit 68 Abbildungen.

Die Ausstellung des Isenheimer Altares von Matthias Grünewald in der Münchener Pinakothek hat die Grünewaldliteratur mit einer Flut von Einzelschriften, Aufsätzen und Sonderpublikationen bereichert. Der Ausdruck bereichert ist allerdings ein Euphemismus. Von der Menge journalistischer Expektorationen, die nur eine Selbstbespiegelung der Autoren im Lichte Grünewaldschen Geistes bedeuten, und die unbedenklich wieder von der Liste der Grünewaldliteratur gestrichen werden können, heben sich wenige gediegene Werke ab. Zu diesen wenigen gehört auch die populäre Monographie von A. L. Mayer. Der Vorzug dieser Monographie ist vor allem der schlichte Bericht des Tatsächlichen, die lehrreiche Aufzählung aller gesicherten Daten und die gewissenhafte Beschreibung aller vorhandenen Werke, die durch eine stattliche Anzahl guter Autotypien illustriert wird. Das Buch enthält auch manche neue Resultate. Von diesen erscheinen die Chronologie der Isenheimer Altarflügel, die sich an die Datierung Hagens anschließt, und die Annahme einer späten Entstehung der Münchener Verspottung als sehr wahrscheinlich. Die Deutung der Handzeichnungen ist gegenüber der phantastischen Interpretation Hagens wieder auf den glaubwürdigen Sinn zurückgeschraubt. Was der Monographie A. L. Mayers zu einem Volksbuch noch fehlt, das ist die wirklich populäre Diktion, die eine größere Abklärung und stärkere Feile benötigt, als eine wissenschaftliche Untersuchung. Daß es in dem Buch an Saloppheiten im Ausdruck nicht mangelt, muß hier leider konstatiert werden.

Dr. A. Feulner

Fritz Burger, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. München, Delphin-Verlag 1919. Mit 65 Abbildungen.

Die Niederschrift einer Vorlesung, die Burger öfters vor seinen Münchener Zuhörern gehalten hat und als solche mehr die Vorarbeit eines größeren Werkes, als ein abgeschlossenes und in allen logischen Konsequenzen durchgearbeitetes Buch. Von der Ausarbeitung hat den bedeutenden Lehrer der Tod im Felde hinweggerissen. Der Reiz des gesprochenen Wortes, das vor dem Bilde aus der Fülle der Gedanken und der schöpferischen Ideen eines hochbegabten Gelehrten und temperamentvollen Künstlers hervorquillt, verleiht dem Buch in seiner aphoristischen Form die ergreifend lebensvolle Lebendigkeit. Wer sich nicht die Persönlichkeit Burgers hinzudenken kann, dem wird viel vom Inhalt problematisch erscheinen, weil, — wie auch das Vorwort von Clara Burger hervorhebt — der geistige Inhalt überquillt von schöpferischer Phantasie, die an Klang und Formen sich freut. Daß das Buch an geistvollen Ideen und an Anregungen sehr reich ist, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden.

Dr. A. Feulner

»Kunstwanderungen durch die Heimat in Wort und Bild« von Schulrat Friedrich Widter und »Österreichische Kunstbücher« betiteln sich zwei Serien künstlerischer Veröffentlichungen, die seit kurzem im Verlage von Ed. Hölzel in Wien erscheinen. Das Motiv zu ihrer Herausgabe ist das lobenswerte Bestreben, weiteren Kreisen des Volkes, insbesonders der Jugend die Augen für die Schönheit der Heimat zu öffnen und an der Hand verständnisvoll zur Wiedergabe gewählter Objekte die Freude an der Kunst in unterhaltender Form zu fördern. Die »Kunstwanderungen« erscheinen in hübsch ausgestatteten Heften, von denen jedes einen Ausflug enthält, der sich in einem halben oder ganzen Tag von Wien aus ermöglichen läßt. Der Verfasser bespricht in diesen Heften, deren Bilderschmuck fast überreich ist, alle in Betracht gezogenen Kunstdenkmäler, so weit als es ihre ästhetische Würdigung erfordert, weist auf die verschiedenen Stile in erklärendem Sinne hin und gibt außerdem historische Winke, die für die meisten Leser und Benutzer der Kunstwanderungen von wesentlichem Interesse sind. Zunächst wurden drei Hefte ausgegeben und zwar als erster Ausflug die Gegend von Perchtoldsdorf, Brunn am Gebirge, Enzersdorf a. G., Liechtenstein, Mödling; als zweiter: Gumpoldskirchen, Pfaffstätten, Tribuswinkel, Baden, als dritter Ausflug Wiener-Neustadt, Emmerberg und Starhemberg. Außer vorstehenden Kunstwanderungen, die vom Verlag Hölzel im Verein mit der Staatlichen Lichtbildstelle in Wien herausgegeben werden, erscheinen gleichzeitig auch eine Reihe »Österreichischer Kunstbücher« in hübschen, dunkelroten Kartonmappen, enthaltend je zehn Bildertafeln in vornehmer Reproduktionstechnik und mit je einem Text aus der Feder berufener Kunstforscher. Nach Laxenburg, dem prächtigen Lustschloß der Habsburger aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, nach dem weitberühmten Benediktinerstifte Lambach in Oberösterreich, und dem in der Nähe von Linz gelegenen Zisterzienserstift Wilhering führen diese abwechslungsreichen Mappen, von denen Laxenburg Otto Benesch, Lambach und Wilhering den verdienstvollen Leiter der Staatlichen Lichtbildstelle, Dr. Otto Guby zum Verfasser der begleitenden Texte haben. Eine weitere Mappe hat die prunkvolle Wiener Hofburg zum Gegenstand mit einem Text von Doktor Oswald Kutschera-Woborsky. Zweifellos haben die Herausgeber einen sicheren Blick für künstlerisch-wertvolle Stoffe und verstehen auch diese in einer dem Auge gefälligen Form zu verwirklichen. Die bisher veröffentlichten Hefte und Mappen gehören in ihrer Eigenart mit zu dem Besten, was in neuerer Zeit auf ähnlichem Gebiete geschaffen wurde. Ihre Schönheit und Gediegenheit, in Verbindung mit dem sehr mäßigen Preise (Kunstwanderungen je sechs Mark, Kunstbücher je sechs Mark) dürften sowohl diesen, wie den noch weiter folgen-

den Veröffentlichungen allseitig die Beachtung und Verbreitung sichern, die sie ihrer mustergültigen Ausstattung wegen in vollem Maße verdienen. R. Riedl

Die Verhältnislehre und plastische Anatomie des menschlichen Körpers. Für die Kunstjünger und kunstliebenden Laien von C. dell' Antonio, Bildhauer und Lehrer an der Kunstgewerblichen Fachschule für Holzbildhauer in Warmbrunn. 224 Seiten Text, 124 Abbildungen. Taschenformat. Geh. M. 3.—, gebunden M. 3.50.

Bei aller Fülle und Mannigfaltigkeit, die weder Zahl noch Maß kennt, sind die Weltdinge und ihre Gruppen und Arten doch in ihrem Aufbau von Gesetzen beherrscht; wir empfinden diese, wenn wir sie auch nur mangelhaft umreißen können, und wir ruhen nicht, tiefer in sie einzudringen. So fühlten sich die Künstler aller Zeiten, sobald die Kunst zu einiger Höhe gelangt war, gedrängt, den Bau ihres vornehmsten Objektes, des Menschenleibes zu ergründen, seine Gesetzmäßigkeit in Ziffern auszudrücken. Das Ergebnis ihres praktischen und theoretischen Studiums fassen verschiedene Werke über die Körperproportionen und die Anatomie zusammen. Unter diesen Veröffentlichungen besitzt obiges Büchlein Eigenschaften, die uns gestatten, Kunstgewerbeschülern und allen Studierenden der Plastik und figürlichen Malerei, aber auch jenen Kunstfreunden angelegentlich zu empfehlen, welche einen etwas gründlicheren Einblick in die formalen Anforderungen an ein Kunstwerk, insbesondere an die Werke der Plastik erlangen wollen. Den Kunstfreunden ist die Kenntnis des unverhüllten Menschenleibes in der Regel verschlossen und die Art unserer Kleidung verbildet noch dazu das jedem angeborene Gefühl für die natürliche Schönheit und Proportion des Körpers. In Cyrill dell' Antonios Verhältnislehre findet nun der Kunstfreund wie der Kunstschüler manche Anleitung zu richtigem Sehen, ohne viele Zeit zu verlieren. Besonders wertvoll ist eben die Kürze und Übersichtlichkeit des schlichten Textes und dessen fortlaufende Bezugnahme auf die gut gewählten Abbildungen. Ein Vorzug der letzteren ist es, daß sie das Zartgefühl des jugendlichen Lernenden sorglich schonen.

S. Staudhamer

Altfränkische Bilder 1921 mit erläuterndem Text von Dr. Th. Henner. Druck und Verlag der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg. Preis M. 6.—.

Der 27. Jahrgang des beliebten Kalenders — man möchte sagen kulturgeschichtlichen Almanachs — trägt auf der Vorderseite eine Wiedergabe des hl. Willibald aus dem 1517 in Nürnberg von dem dortigen Buchdrucker Hieronymus Höltzel hergestellten Eichstätter Missale. Die Rückseite bringt eine alte Elfenbeinschnitzerei vom Einband eines Evangelien-Kodexes, den man auf den Würzburger Bischof Heinrich I. (995—1018) zurückführt. Beide Werke gehören zum Bestand der Würzburger Universitätsbibliothek. Den übrigen Inhalt mit wertvollem Bildmaterial bilden eine Schilderung der sogenannten Bamberger Fehde, über die zweite Säkularfeier der Grundsteinlegung der Würzburger Residenz, sowie das siebente Jahrhundertgedächtnis des Würzburger Franziskanerklosters, dann Darstellungen des malerischen Stammschlosses der Freiherrn von Truchseß zu Wetzhausen, des Sargs des hl. Bruno im Würzburger Dom, der zwei Seitenpforten in der Würzburger Marienkapelle und von Peter Wagners Stationenweg zum »Käppele« in Würzburg. — Daß wir heute in der Zeit, die mehr denn je auf Heimatliebe angewiesen ist, solcher populär gehaltenen, aber von gediegenem Geiste getragenen Darstellungen brauchen, sei nochmals unterstrichen. Z.

Artur Fürst, Das Reich der Kraft. Mit 85 Bildern erster Künstler. Vita-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Jedes neue Zeitalter bezwingt mit Naturnotwendigkeit Inhalt und Form seiner Kunst. Das Jahrhundert der Maschine und des 4. Standes hat nicht nur den Künstlern neue Vorwürfe geboten, es hat auch neue Formen wie die eines Const. Meunier hervorgebracht. Von den kühn-phantastischen Schilderungen Turners und der kühlrealistischen Art des Menzelschen Walzwerkes bis zu den Armleute-Radierungen einer Käthe Kollwitz ist ein weiter Weg, der packend die Entwicklung des sozialen Gefühles zum Ausdruck bringt. Das Hochofenwerk, die rußige Arbeitergestalt, die Eisenbahn, alles, was der früheren Generation — trotz Rembrandt als Erzieher — nur als häßlich erschien, ist als malerisch entdeckt, vor allem aber auch seelisch erobert worden; selbst die Kunst wurde sozial.

Die großen Industriegebiete waren die Jungbrunnen der neuen Bewegung. Meunier arbeitete lange als Maler und Bildhauer in der Borinage, der Flame Frank Brangwyn (London) radierte mit der gleichen Liebe die Windmühlen wie die Hochofenwerke seiner belgischen Heimat. Neben ihm stehen als Meister der Nadel noch Pierre Paulus (Brüssel) und Jos. Penell (London), welch letzterer ein Kupferstichwerk aus Duisburgs Umgebung »Neue Burgen am Rhein« benannte und dadurch den romantischen Einschlag der neuen Kunst treffend zum Ausdruck brachte. Prof. Eugen Bracht und Fritz Gärtner haben mit Hingebung zahlreiche Gemälde aus dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet geschaffen, Düsseldorfs jüngere Künstler, z. B. Ophei widmen sich ebenso eifrig wie die Münchener Fritz Oßwald und Prof. Hummel der künstlerischen Ausschöpfung der Industrie. Die sozial gerichtete Kunst findet in Dr. Sonnenschein (Berlin) und seinem Sekretariat sozialer Studentenarbeit einen verständnisvollen Führer. Hamburg hat an Carlos Grethe, Graf Kalckreuth, Kallmorgen, Berlin an Baluschek, Paeschke u. a. m. künstlerische Gestalter seines industriellen und gewerblichen Lebens gefunden.

Eine geschmackvolle Auswahl von Bildern aus dem »Reich der Kraft«, wie sie das vorliegende Heft um ein billiges bietet, ist sehr geeignet, vielen Fernerstehenden die wilde Schönheit der gebändigten Naturkräfte näher zu bringen.

Rechtsanwalt Dr. Bartmann (Dortmund)

BERICHTIGUNG

Das auf Seite 129 reproduzierte Kriegerdenkmal von Willy Erb und Georg Wallisch befindet sich nicht in Leobendorf, sondern in Mittelberg (Allgäu). Jenes in Leobendorf erscheint später.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

Aus dem Reiche der christl. Mystik

Bibliotheca ascetica mystica. Series operum selectorum quae consilio atque auctoritate Antonii Cardinalis Fischer, Archiepiscopi Coloniensis, denuo edenda curavit A. Lehmkuhl S. J.
Die Bibliothek macht eine Reihe aszetischer und mystischer Schriften der bewährtesten Verfasser der Vorzeit in einer neuen handlichen Ausgabe weiteren Kreisen zugänglich. Ausführliches Verzeichnis steht kostenlos zur Verfügung.

Ioannes a Iesu Maria: Theologia mystica et Epistola Christi ad hominem. — **Scupoli, Laurentius:** Pugna Spiritualis. Secundum versionem latinam ab Olympio Masotto factam. (406 S.) *M* 14.60

Grundfragen der kirchl. Mystik, dogmatisch erörtert und für das Leben gewertet. Von Dr. E. Krebs. (274 S.) *M* 17.80
„,Mystik' ist ein viel gebrauchtes aber auch viel mißbrauchtes Wort unserer Zeit; viele nehmen es in den Mund, ohne dessen Sinn erfaßt zu haben.... Da ist es sehr zu begrüßen, daß der tüch. Dogmatiker auf Grund der Glaubensquellen die wichtig. Grundfragen kirchl. Mystik klar festgelegt...." (Kathol. Kirchenztg., Salzburg 1921, Nr. 6.)

Ludovicus de Ponte S. J.: Meditationes de praecipuis fidei nostrae mysteriis. Translatae a Melchiore Trevinnio S. J. de novo in lucem datae cura A. Lehmkuhl S. J. Editio altera. 6 partes. (2790 S.) *M* 93.30

Das geistl. Leben in seinen Entwicklungsstufen nach der Lehre d. hl. Bernard. Von Dr. J. Ries. (340 S.) Brosch. *M* 7.—
„... Die feinsten Aussprüche des hl. Bernard zu einem herrlichen Gesamtbild seiner Mystik verbunden, ermöglichen einen tiefen Ein blick in dessen Innenleben....") Germania, Berlin 1906, Beil. Nr. 25.)

Taulers Mystik in ihrer Stellung zur Kirche. Von Dr. J. Zahn. Enthalten in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft. Dargeboten von kathol. Gelehrten. Herausgegeben von F. Feßler. (878 S.; 7 Tafeln) *M* 250.—; im Ausland schweizer *Fr.* 50.—; Vorzugsausgabe *M* 500.—; im Ausland schweizer *Fr.* 100.—

Deutsche Gebete. Wie unsere Vorfahren Gott suchten. Ausgewählt und herausgegeben von Br. Bardo. Mit Titelbild. 15.—20. Taus. (278 S.) *M* 15.40 und höher.
„Herausgeber verfügt über einen sicheren Geschmack im Herausfinden echt religiöser Erzeugnisse und auch über ein gesundes Gefühl für wahre Mystik. So vermochte er dem hochgebildeten und auch dem einfachen Mann das Ideal eines ebenso deutschen wie kathol. Gebetbuches zu schaffen." (Pastor bonus, Trier 1918, 5. Heft.)

Anleitung zum innerlichen Leben. Ein Spiegel für Mönche und alle, die nach der Vollkommenheit trachten. Von Abt L. Blosius O. S. B. Übersetzt von K. Elfner O. S. B. 2. Auflage. (140 S.) *M* 6.80
„Große Geistesmänner haben diese Schrift als eine Perle der Erbauungsliteratur bezeichnet, die nicht nur für Mönche, sondern für jeden Christen sich als solide Unterweisung im geistlichen Leben und sichere Richtschnur zur christlichen Vollkommenheit bewähren wird." (Franziskus-Stimmen, Paderborn 1919, Heft 11/12.)

Die Lehre des hl. Franz v. Sales von der wahren Frömmigkeit. Von J. Brucker S. J. 11.—13. Taus. (490 S.) *M* 24.—
„... Hier spricht ein wahrer Apostel voll glühend. Seeleneifers... Nirgends schwärmerischer Mystizismus, sondern überall kerngesundes kath. Lebensbrot." (Theol.-prakt. Mtsschr., Passau, 24. Bd., Heft 8.)

Geistlicher Perlenkranz. Aus den Schriften der hll. Getrudis, Mechthildis, Katharina von Siena und Birgitta. Von Abt L. Blosius O. S. B. Übersetzt von J. Weißbrodt. 2. Aufl., hrsg. von H. Molitor O. S. B. (162 S.) *M* 6.—
„Duftige Blüten der mittelalterlichen Mystik, die das Herz zur Übung echter Tugend stärken." (Liter. Anzeiger, Graz 1905, Nr. 12.)

Der hl. Gertrud der Großen Gesandter der göttl. Liebe. Übersetzt von J. Weißbrodt. 6. u. 7. Aufl. (642 S.) *M* 12.—
„Eine mystische Schrift ersten Ranges. Eine wahre Edelblüte heimatlichen Seelenlebens hat man mit Recht dieses Buch genannt." (Literar. Ratgeber, München 1920/21, XVIII. Jahrg.)

Seelenbuch der Gottesfreunde. Perlen deutscher Mystik. Herausg. von Dr. A. Heilmann. (380 S.) *M* 22.60 u. *M* 30.—
„Ich kann mir kein besseres Buch zur Verinnerlichung des religiösen Lebens denken als diese Stimme der deutschen Gottesfreunde Seuse, Tauler u. a. In Heilmann ist uns ein vir salutis, ein Mann des Heiles erstanden. Ein neuer, zeitgemäßer Thomas von Kempis!" (Neue Augsburger Zeitung 1921, Nr. 5.)

Gebet und Betrachtung. Von Ludwig v. Granada O. Pr. Übersetzt von Dr. J. Ecker. 2 Bände. (1032 S.) *M* 28.50
„... Die Betrachtungen dieses in die Tiefen der Mystik sich senkenden Buches beschäftigen sich mit den Leiden unseres Herrn, mit den letzten Dingen, mit der Frömmigkeit, mit Beten, Fasten und Almosengeben. Nur ein Meister der Vollkommenheit, wie Ludwig von Granada, konnte auch den Weg zur Heiligkeit zeigen...." (Augsburger Postztg. 1912. Beil. Nr. 63 [Schmidberger].)

Preces Gertrudianae. Editio nova altera, recognita a monacho Ordinis S. Benedicti Archiabbatiae Beuronensis. (294 S.; 1 Bild) *M* 4.50
„Priester und Laien mit Verständnis für gesunde Mystik werden die ‚Preces' rasch lieb gewinnen und an der Hand derselben mit Vorzug ihre Andacht verrichten." (Rottenb. Monatsschr. 1919/20, 2. Heft.)

Die hl. Hildegard von Bingen. Von Helene Riesch. 2. u. 3. Aufl. (168 S.; 2 Tafeln) *M* 11.40
„... Ein Bild der berühmtesten Frau des Mittelalters, einer Frau, die als Klostergründerin, Bußpredigerin, Dichterin und Komponistin, Mystikerin und Naturforscherin einen Ruhm genoß, der weit über die Grenzen ihrer Wirksamkeit und ihrer Heimat hinausreichte...." (Trier. Landeszeitung 1920, Nr. 292.)

Die Herrlichkeiten der göttlichen Gnade. Frei nach P. E. Nieremberg S. J., dargestellt von Dr. M. J. Scheeben. 11. u. 12. Aufl. bearbeitet durch Fr. A. M. Weiß O. Pr. (708 S.) *M* 27.60
„... Die Gnadenlehre ist bekanntlich grundlegend für das Verständnis der wichtigsten Mysterien unseres Glaubens. Um so empfehlenswerter erscheint vorab für den Klerus, aber auch für gebildete Laien das Studium eines Buches, welches in so klarer und doch gründlicher Art in das Verständnis dieses erhabenen Gegenstandes einführt." (Monat-Rosen, Gossau, St. Gallen 1913/14, Nr. 3.)

Die hl. Elisabeth. Ein Buch für Christen von Alban Stolz. 97.—102. Taus. (404 S.) *M* 13.50
„Ein Stück deutscher Mystik in ihrer edelsten Gestalt bietet uns die ‚hl. Elisabeth' von Alban Stolz, die wir überhaupt in mancher Beziehung zu den feinsinnigsten deutschen Literaturdenkmälern rechnen möchten." (Domkapitular Dr. F. X. Kiefl.)

Aus mittelalterl. Frauenklöstern. Von H. Wilms O. Pr. Mit 10 Bildern v. R. v. Bergen O. Pr. 2. u. 3. Aufl. (300 S.) *M* 10.80
„... Es sind wahre Perlen christl. Mystik unter diesen Erzählungen." (Kalksburger Korrespondenz 1918, Nr. 99.)

Die Preise gelten für gebundene Bücher und erhöhen sich um die im Buchhandel üblichen Zuschläge.

Herder & Co. G. m. b. H. Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau






3 8198 317 942 488